

L. art.

o.

79^c

Procur.

S. art.

o.

79^c

BAROCK UND ROCOCO

STUDIEN ZUR BAUGESCHICHTE DES 18. JAHRHUNDERTS
MIT BESONDEREM BEZUG AUF DRESDEN

VON

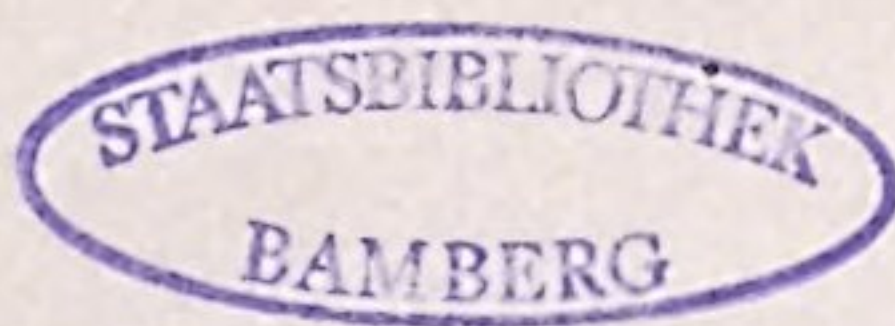
DR. PAUL SCHUMANN

MIT 11 ABBILDUNGEN IM TEXTE.



VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

1885



Druck von August Pries in Leipzig.

ANTON SPRINGER

IN DANKBARER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

ANTON SPRINGER

IN HANDBOOK LEARNING

STUDENT

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Kapitel. Barock und Rococo	I
II. Kapitel. Die französische Baukunst im 18. Jahrhundert	5
III. Kapitel. Bauthätigkeit in Dresden unter Friedrich August I.	31
IV. Kapitel. Jan de Bodt, Longuelune und Pöppelmann, Zwinger, Japanisches Palais, Schloß zu Pillnitz. Der Dresdner Rococostil.	36
V. Kapitel. Krubfacius I. Periode 1718—1763.	54
VI. Kapitel. Die Dresdner Bauakademie	71
VII. Kapitel. Die Dresdner Kreuzkirche.	75
VIII. Kapitel. Gartenbau	84
IX. Kapitel. Bauten des Krubfacius und seiner Schule	88
X. Kapitel. Dekoration	98
XI. Kapitel. Goethe und Krubfacius	104
XII. Kapitel. Schluss	110
Anmerkungen	113
Register	131

I. KAPITEL.

Barock und Rococo.



wei Männer, deren Namen auf unseren Lippen schweben, wenn wir an die epochemachende Ideenumwälzung des 18. Jahrhunderts denken, haben den gleichen Anteil an der Vernichtung des zu ihrer Zeit herrschenden Kunstideals: Voltaire und Rousseau. So sehr sie in anderer Beziehung Gegensätze sind, so sehr ihre Grundanschauungen über die wichtigsten Fragen des Daseins von einander abweichen; bei diesem Werke der Zerstörung finden wir sie Schulter an Schulter. Voltaire, dessen aetzende Ideen das ganze Jahrhundert durchdrangen, vor dessen kritischem Messer keine noch so tief eingewurzelte Idee, kein noch so alter Glaube standhielt; derselbe Mann erkannte zuerst das innerste Wesen des Rococo und trat mit der Waffe beißender Ironie dagegen auf. Rousseau aber, der mit der leidenschaftlichen Wärme und dem poetischen Schwunge seiner wunderbaren Beredsamkeit das verdorbene und blasirte Jahrhundert auf die Bahn der Natur hinwies, arbeitete durch dieses begeisterte Eintreten für ein neues Ideal nicht minder am Untergange der Kunst des Rococo. Gegenüber dieser Thatfache fragen wir unwillkürlich: Was ist das für eine Kunst, welche jene beiden Antipoden zusammenführte, was will das Wort Rococo bedeuten, welches keiner von jenen beiden kannte und anwandte?

Erst seit wenigen Jahrzehnten beschäftigt sich die Kunstforschung mit der Aufhellung der Kunstbestrebungen des vergangenen Jahrhunderts und mit der Feststellung dessen, was man

unter jenem Worte zu verstehen habe. Die ersten wertvollen Andeutungen darüber finden sich in Sempers Stil*). Ihm folgte Prof. Anton Springers Essay „Der Rococostil“**), in welchem eine Darstellung und Erklärung desselben im Rahmen der gesamten Kulturererscheinungen jener Periode, kurz die Schilderung des Rococozeitalters, gegeben ward. Gegen beide wandte sich Albert v. Zahn in seinen Aufsätzen »Barock, Rococo und Zopf« (Zeitschrift für bildende Kunst 1873); Robert Dohme gab sodann die Charakteristik des Formalen der drei Kunstepochen (Im neuen Reich 1874) und brachte weiteres grundlegendes Material für eine umfassende Kunstgeschichte der drei Richtungen in seinen »Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts« (Zeitschrift für bildende Kunst 1878). Innerhalb dieser Forschungen macht sich die Tendenz bemerklich, bei der Festsetzung der Begriffe von allgemein kulturgeschichtlichen zu formalen Merkmalen überzugehen. Letztere betonte besonders von Zahn, welcher nur vom Kunsthandwerk ausgehend eine Gleichstellung der Begriffe Barock, Rococo und Zopf mit den französischen Bezeichnungen Stil Louis XIV. XV. XVI. anstrebte. Diese Gleichstellung verwirrt mehr als sie erklärt, und Dohme bemerkt dagegen mit Recht, die französische Kunst kenne, vereinzelte italienisirende Beispiele ausgenommen (Guarinis Theatinerkirche zu Paris), keinen Barockstil, man müßte denn den Stil Louis XIII. so nennen wollen. Auch dieser Vermittelungsvorschlag erscheint bedenklich, und man begreift wohl besser unter Barock nur den von Jacob Burckhard im Cicerone so treffend charakterisirten italienischen Stil, der wohl auf Deutschlands, nicht aber auf Frankreichs Baukunst Einfluß ausübte.

Zur Beurtheilung der Frage, ob wir berechtigt sind, den Begriff Barock so zu beschränken, führen wir folgendes an. Laugier (traité de toute l'architecture p. 204), sagt: »L'idée des belles tours gothiques comme celle de Strasbourg est une idée excellente. Il n'y a que les ornements qui sont mal dessinés. Qu'on suive la même idée et au lieu d'ornements baroques qu'on y mette du

*) Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.

**) Springer, Bilder aus der neuen Kunstgeschichte. Bonn 1867.

vrai, du naturel, du singulier, du bizarre même sans aller jamais au-delà des bornes et on fera du beau, du surprenant, du prodigieux.»

Krubsacius: »Ist es denn nötig, eine Sache mit lauter Hirngespinnsten zu schmücken, mit Dingen, die in der Welt nicht zu finden sind oder die sich nicht schicken? Auf die Frage, was es vorstelle, muß man sich mit der Antwort begnügen, es sei grotesque, arabesque, à la chinoise, en goût baroque, kurzum es sei Mode«.

Roland de Virloys: »Baroque se dit des choses qui ont une figure irrégulière«.

Encyclopédie s. v.: »Baroque, adjectif en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est à dire qu'il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque. La chapelle du saint Suaire à Turin bâtie par cet architecte est l'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de ce goût«.

Man sieht, Laugier und Krubsacius fassen baroque als gesetzweil naturwidrig, Roland de Virloys erläutert das Fehlerhafte des baroque als unfymmetrisch, die Encyclopédie, der wir die meiste Autorität zugestehen, versteht darunter den Baustil Guarinis oder, wenn wir den feinen Unterschied vom Bizarren nicht machen wollen, Borrominis. Das stimmt mit der bis auf Zahn allgemein geltenden Anschauung überein, welche wohl auch wieder zu allgemeiner Geltung gelangen wird.

Die Gleichstellung des Rococo mit dem Stile Louis XV. bietet keine Schwierigkeiten, wenn wir uns nicht allzu ängstlich an die Regierungsjahre des gleichnamigen französischen Königs binden. Auch ist dieselbe nicht neueren Datums, wie die beiden andern von Zahn vorgeschlagenen, sondern wurzelt im Volksbewußtsein, wie folgende Stelle des Dictionnaire de l'Académie française (Nachtrag 1842) zeigt, wo das Wort zum ersten Male erklärt wird. »Rococo se dit trivialement du genre d'ornement, de style et de dessin qui appartient à l'école du règne de Louis XV. et du com-

mencement de Louis XVI. Le genre rococo a suivi et précédé le pompadour qui n'est du même qu'une nuance du rococo. Le rococo de l'architecte d'Opdenord. Il se dit en général de tout ce qui est vieux et hors de mode dans les arts, la littérature, le costume, les manières etc. Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo.» Aus der Stelle erhellt weiter, daß der Schreiber derselben sich des organischen Zusammenhanges der ganzen französischen Kunst im 18. Jahrhundert wohl bewußt ist. Da wir eine zusammenfassende Darstellung der Rococokunst noch nicht besitzen, so versuchen wir im folgenden Kapitel vorerst eine gedrängte Schilderung der Principien und der Entwicklung der französischen Kunst im 18. Jahrhunderte zu geben, soweit sie im Interesse unserer Studie liegt. Wenn es sich dabei wesentlich um eine Schilderung der Baukunst handeln wird, so hoffen wir, daß die Darstellung selbst diese Beschränkung rechtfertigen wird. Von dieser Basis aus werden wir sodann auf Sachsen übergehen und die gegenseitigen Beziehungen der Kunst beider Länder im 18. Jahrhundert klar zu legen suchen.



II. KAPITEL.

Die französische Baukunst im 18. Jahrhundert *).



ine neue Periode der Kunst wird in Frankreich durch die Gründung der Bauakademie im Jahre 1671 angebahnt. Sie ist gleich der Akademie für Malerei und Bildhauerei zu Rom und der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Paris eine Schöpfung Colberts. Es lag dabei der Zweck vor, die Baukunst den Händen der Handwerkerzünfte zu entreißen, die fehlerhaften Zierate aus ihr zu verbannen und ihr die natürliche Schönheit und Anmut der Antike zurückzugeben.

Die Mittel diesen Zweck zu erreichen bestanden in wöchentlichen Zusammenkünften der Mitglieder zu Verhandlungen und zum Austausch ihrer Kenntnisse, sowie in der Bildung einer architektonischen Schule durch zweimaligen wöchentlichen Unterricht. Außer der Baukunst waren Lehrgegenstände: Geometrie, Arithmetik, Mechanik, Hydraulik, Lehre vom Sonnenquadranten,

*) Quellen: J. Blondel, Cours d'architecture 1865. — Cordemoy, traité de l'architecture 1706. — Description de la ville de Paris 1716 s. n. — Jacques Franc. Blondel, architecture française III voll. 1752. — Perrault, ordonnances des cinq espèces de colonnes. — Germain de Boffrand, livre d'architecture 1745. — J. J. Blondel, maisons de plaisance 1736. L'architecture française ou recueil des plans etc. 1727 s. n. — Le Peautre, Oeuvres. — J. Marot l. j. L'architecture française 1721. — J. Marot, Ansichten Pariser Plätze, Paläste, Häuser u. s. w. Paris 1656—76. (Dresdner Bibl). Quatremère de Quincy Vies des architectes. — D'Argenville, vies des fameux architectes. — Comolli, Bibliographia. — Voltaire, temple du goût. — Laugier, essay sur l'architecture 1752. 1765. Ducerceau, oeuvres. — Le Clerc, traité d'architecture 1714. — Bérain, livre d'ornements etc.

Festungsbaukunst, Perspektive, Steinschnitt u. f. w. An der Spitze der Akademie stand Colbert selbst als Surintendant aller königlichen Bauten.

Der bedeutendste Lehrer an der neubegründeten Kunstschule, François Blondel der Ältere, legte seine Lehre nieder im *Cours d'Architecture*. Dieses Buch gliedert sich in drei Teile: (1, Ursprung und Teile der Baukunst, 2, die Säulenordnungen, 3, ihre Anwendung) und fußt auf der Lehre Vitruvs. Da aber dieser Schriftsteller nach Blondels Erachten nicht die allein maßgebende Lehre der Griechen sondern vielmehr die der Römer giebt, die sich vom reinen Geschmacke weit entfernt haben, so bedarf er der Verbesserung. Blondel giebt sie auswählend nach Vignola, Palladio und Scamozzi und stellt als Grundsätze für die Baukunst die Festigkeit, Bequemlichkeit und Annehmlichkeit*) auf. Borromini bekämpft er aufs heftigste. Vielleicht übte Blondel persönlich stärkeren Einfluß auf seine Schüler aus, die Wirkung seines Buches kann keine große gewesen sein. Denn es erscheint als ein wüstes Sammelsurium zusammengestellter und verglichener Ansichten, zwischen denen kein Entscheid getroffen wird. Es ist nur für Gelehrte verständlich, sein Studium ist eine wahre Qual, und gänzliche Unpopularität war die Folge dieser Mängel. Viel größeren Einfluß hatte der *Nouveau traite de toute l'architecture* von Cordemoy¹⁾.

Dieser gelehrte Kleriker ging bei der Abfassung seines Buches von der Voraussetzung aus, daß ein fehlerhafter und schlechter Geschmack in den meisten Werken der Maurer, Zimmerleute, Schreiner, Metallarbeiter und sogar der Maler und Bildhauer herrsche, welchem nur durch eine Belehrung aller dieser Künstler und Handwerker über die Baukunst, die Mutter aller Künste, abzuhelpen sei. Solche Belehrung vermöchten sie nicht aus den vorhandenen Leitfäden der Baukunst zu schöpfen, da diese vermöge ihres abschreckenden Umfanges und ihrer Unentschiedenheit nur Verwirrung anrichteten und selbst der relativ beste, der von Perrault, an einer gewissen Verschwommenheit der Grundsätze leide. Cordemoy will daher eine kurze sichere und leichte Regel für die Konstruk-

*) D. h. bef. die Gesundheit.

tion der Säulenordnungen geben und ausserdem gewisse allgemeine Gesichtspunkte aufstellen, die man befolgen oder wenigstens kennen müfste. Er giebt eine von Geistreichtum und selbständiger Auffassung getragene, wissenschaftliche und doch allgemein verständliche Darstellung des Systems der Baukunst. Wohltuend ist seine Kürze und Entschiedenheit, Eigenschaften, welche für den Lernenden von mafsgebender Wichtigkeit sind.

Cordemoy führt die Gesetze, welche er aufstellt, auch ganz folgerichtig durch; sie sind theils prinzipieller Natur, theils auf die Bedürfnisse und Anschauungen seiner Zeit zurückzuführen. Wahrheit und Uebereinstimmung mit der Natur sind seine obersten Grundsätze, denen gegenüber sogar die sonst mustergiltige Antike verbesserungsfähig ist. Demgemäfs werden alle Verkröpfungen und sonstige Neuerungen Michelangelos, Borrominis und ihrer Anhänger verworfen; sie sind unwahr und aus dem Wahne hervorgegangen, viele Ornamente machten die Gebäude schön. Verwerflich ist jedes *porte-à-faux*, folglich auch die Arkaden als Stützen, denn sie rufen den Eindruck mangelnder Festigkeit hervor. An der Stelle des Lorbeers und der Olive mufs wieder der Akanthus am korinthischen Kapitell Verwendung finden; denn nur letzterer bildet in der Natur Stengelvoluten. Jedes Stockwerk mufs seine eigene Säulenordnung haben; sonst scheint der Sims, welcher den Beginn eines neuen Stockwerkes bedeutet, die Säule, welche ihn tragen soll, zu schneiden. Stets soll das Schwerere das Leichtere tragen, und die Gesetze der Perspektive bilden keinen Grund, es umgekehrt zu machen, Deckengemälde dürfen nur solche Gegenstände zur Darstellung bringen, welche sich wirklich in der Luft befinden können. Auch die Proportionen der Säulenordnungen sind nicht in das Belieben der Einzelnen gestellt, sondern fest und unveränderlich; Cordemoy giebt die Perraultschen. — Dies alles sind Forderungen auf Grund der Natur und der Wahrheit. Ausserdem aber stellt Cordemoy nun ein Gesetz auf, welches die bisherigen teilweise einschliesst und weil es sich dem Geist der Zeit durchaus anpafst, die Baukunst des ganzen Jahrhunderts beherrscht hat, das Gesetz der *Bienféance*. Damit führte Cordemoy einen Grundsatz in die Kunst ein, der schon längst das ganze Zeitalter Ludwigs XIV. bestimmte und welcher

gleichsam in der Luft lag. Ludwig XIV. war, der erste unter den Bourbonen, ein Maecenas im grossen Stile. Auch die Valois waren schon Freunde der Poesie und Kunst gewesen. Aber Ludwigs Streben ging weiter. Wohl bekannt mit der Macht und dem Einflusse der Litteratur, wollte er auch die Herrschaft und bestimmenden Einflufs über sie gewinnen. Es gelang ihm, wie bekannt, in vollem Masse; die Bezeichnung *Siècle de Louis XIV.* ist kein blofser Schall, sie deutet an, dafs der König und die höfische Sitte in allen realen wie idealen Fragen während der gröfseren Hälfte von Ludwigs Regierungszeit den Ausschlag gab. »Alle Angelegenheiten der Welt finden am Hofe ihre Anregung, ihren Beginn,« ruft Bossuet in einer seiner Predigten aus. »Der Hof ist das Centrum der gesellschaftlichen Bildung und des guten Geschmacks, er ist die Macht, welche die Schriftsteller beschützt und versorgt.« Dafür wird aber anderseits der Hof fast ausschliesslich Objekt der poetischen Litteratur, und was man schreibt und denkt, das trägt den Stempel der Unfreiheit und der höfischen Convenienz. Von Racine bis Voltaire herrscht der Grundsatz: Anstand geht über Natur, und was im Vorzimmer von Versailles nicht gestattet war, das durfte die tragische Bühne nicht wagen. Verhältnismässig spät, aber desto enger, zieht nun dieser Anstand, diese *Bienfiance*, ihre Kreise auch um die bildende Kunst, vor allem um die Architektur.

Sie beeinflusst alle bei der Architektur in Frage kommenden Verhältnisse in umfassender Weise. Sie fordert, dafs Grundrifs und Aufrifs, dafs die Proportionen im Ganzen wie im Einzelnen, dafs die Anordnung, Verteilung und Dekoration sämtlicher Räume, kurz dafs alles der Natur, dem Zwecke, dem Bedürfnis, der Sitte und der Gewohnheit angemessen sei, und lehrt diese Forderung erfüllen. Dieser Satz bedarf einer eingehenderen Erläuterung. Schon Vitruv (I., 31), sagt, dafs die architektonischen Schmuckformen nur für öffentliche Gebäude und für diejenigen der »*Particuliers*« bestimmt seien. Zu letzteren gehören die Häuser der Financiers, die Hôtels der Magistrate und der Personen ersten Ranges, die Paläste der Fürsten. Für jede einzelne Gruppe unter diesen Gebäuden schreibt die *Bienfiance* besondere Gesetze vor. Bei den Häusern der Financiers genügt es, dafs sie grofse, propre,

bequeme, solide und wohleingerichtete Zimmer haben. Größere Räume mit mehr Schmuck verlangen die Magistratsgebäude wegen der vielen Leute, die darin verkehren. Dagegen müssen die Wohnungen der »personnes de première qualité,« besonders die der Großwürdenträger und hohen Staatsbeamten: Vestibule, Salons, Peristyle, große Säle, Bibliotheken und Kunstkabinette aufweisen; und alle diese Räume dürfen beinahe so prächtig ausgestattet sein, wie in öffentlichen Gebäuden, weil in ihnen oft glänzende Versammlungen zu politischen u. a. Zwecken stattfinden. Bei den Palästen der Könige und Fürsten endlich müssen Natur und Kunst das Reichste, Schönste und Erhabenste aufbieten, was ihnen überhaupt zu Gebote steht. Auch die Lage der Häuser der Particuliers ist nicht gleichgiltig. Am besten stehen sie auf freien Plätzen, wenn nicht, so münde eine Straße auf ihren Haupteingang (Musterhaft ist der Eingang zum Versailler Schlosse). Für Fürstenpaläste sind Vorhöfe und Terrassen unumgänglich notwendig.

Auch die Höhe eines Bauwerkes richtet sich nur nach seiner Bestimmung, wie schon Vitruv sagt, und es ist ein Irrtum zu glauben, ein Gebäude müsse bei größerer Höhe auch in der Breite zunehmen. Bei Kirchen, Theatern u. s. w. tragen größere Höhenverhältnisse naturgemäß zur Majestät und Schönheit bei.

Unter dem bestimmenden Einflusse der *Bienféance* steht sodann die *Ordonnance*, welche jedem Teile im und am Gebäude seine Größe zuweist, und die Disposition oder ihre Anordnung, welche außerdem dem erschwerenden Gesetze der Symmetrie unterliegt. So muß beispielsweise das Vestibül durch alle Stockwerke gehen und auch durch seine Dekoration einen Begriff von der folgenden Schönheit, Größe und Pracht des Inneren geben. Der dahinter befindliche Salon muß prächtiger sein als das Vestibül und gewissermaßen die *chambres à l'italienne*²⁾ nachahmen. Die Zimmer endlich können nicht reich und prachtvoll genug ausgeschmückt sein, müssen nach Länge, Breite und Höhe in gutem Verhältnisse stehen und dürfen ihr Licht nicht etwa durch Lunetten und Lucarnen erhalten. Jeder Palast bedarf einer Spiegelgalerie, welche beiderseits in einem Galeriefalon endigt, und eines geräumigen prächtigen Treppenhauses, am bequemsten seitlich gelegen. Die beste Dachform ist, wenn man nicht die Plattform will, die

Manfarde, welche jedoch nicht mit Fenstern versehen, d. h. zu Wohnungen eingerichtet werden darf. Denn einesteils sind diese Fenster unschön, andernteils ist es gegen die Bienfiance, daß jemand über dem Fürsten wohne. Eine Anlage der Bequemlichkeit sind die schon von Palladio angewandten Enfiladen, d. h. eine solche Anlage der Thüren, daß sämtliche Thüren einer Zimmerflucht in derselben Axe liegen. Von andern Einzelheiten erscheint erwähnenswert, daß Cordemoy Vasen und Trophäen für einen naturgemäßen Schmuck des Daches hält.

Zu der großen Aufmerksamkeit, welche wir Cordemoy und seinem Buche schenken, veranlaßt uns die Wichtigkeit, welche wir ihm zuschreiben. Er hat zuerst diejenigen Gedanken in ein System gebracht, welche den Kunststil bedingen, der unter Ludwig dem Fünfzehnten zur vollen Herrschaft gelangte. Er verlangte vor allem, daß sich die Architektur auf die festen Prinzipien der echten und wahren Antike gründe, welche er der Vitruvianischen und der der Renaissance entgegenstellt³⁾.

Nehmen wir unsere jetzige Erkenntnis der Antike als Maßstab des Urteils, so finden wir in Cordemoys Grundsätzen noch manches Mißverständnis, wie das Verwerfen der Schwellung, und manches Vorurteil, wie gegen Arkaden und Attiken, aber davon abgesehen, besitzt er eine viel tiefer eindringende Erkenntnis der Antike, als irgend einer seiner Zeitgenossen. Und wie sehr ist er zugleich ein Kind seiner Zeit, wie weiß er den Anschauungen und Bedürfnissen derselben gerecht zu werden!

Ludwig XIV. war alt geworden und der ewigen Repräsentation überdrüssig*). Der höfische Prunk wurde ihm und seiner Umgebung zum lästigen Ceremoniell, der monarchische Pomp eine Lüge und ein unerträglicher Zwang zugleich. Man fühlte plötzlich das Bedürfnis Mensch zu sein und machte die Erfahrung, daß dies in den riesigen Staatsappartements unmöglich sei, die keinem anderen Zwecke als der höfischen Komödie zu dienen geeignet waren. Natürlich dachten die höfischen Kreise nicht entfernt daran, infolge dieses neu auftretenden Bedürfnisses dem Anspruche auf

*) Vgl. Springer, Der Rococostil.

eine besondere Geltung zu entlagen, im Gegenteil: nur die lästige Verpflichtung stets zu repräsentieren, schüttelten sie von sich ab und gingen darauf aus, als Entschädigung für den lästigen Zwang ihr Leben nach Möglichkeit zu genießen. Diesen doppelten Ansprüchen, der abgeschlossenen Vornehmheit und dem Bedürfnis gleichzeitiger möglicher Bequemlichkeit genügten Cordemoys Grundsätze ganz vortrefflich. Der Grundsatz der *Bienfiance* oder *Convenance* ist ein untergeordneter Vitruvianischer, Cordemoy gründet sein ganzes System darauf. Es ist fast lächerlich, wie sich alle Gesetze und Regeln immer diesem einen und ersten Grundsatz unterordnen, wie genau die über alles gehende Rangordnung bei Menschen, Gebäuden, Zimmern u. s. w. gleichmäßig eingeschärft und wie daneben auf größtmögliche Bequemlichkeit des kleinen Herrn der Welt gesorgt wird. Cordemoys Versuch ist jedoch nur der Anfang der nun folgenden Ausbildung dieser Vorschriften und ihrer praktischen Durchführung.

Denn jene beiden Principien, die schon von Blondel betonte Bequemlichkeit und die Cordemoysche *Bienfiance* wurden die beiden Haupttriebkkräfte für die Entwicklung der französischen Baukunst im 18. Jahrhundert. Hierbei muß fest daran gehalten werden, daß nicht eigentlich ein neuer Baustil geschaffen wird. Trotz aller Beteuerungen des Gegenteils bleiben die Elemente dieselben: nur werden sie den neuen Grundsätzen gemäß neu gruppiert. Vor allem wird die Anlage des Grundrisses fest geregelt und die Dekorationsweise, welche im 18. Jahrhundert im steten Flusse ist, völlig umgeändert. In der vorhergehenden Periode war das Innere der Häuser und Paläste nichts weniger als wohnlich gewesen, für Licht und Luft hatte man schlecht gesorgt. Während für Betten und andere »Hauptmöbel« sich nur mit Mühe Platz fand, nahmen unförmige Kamine den größten Raum in Anspruch. Kleine Thüren, welche die Zimmer regellos verbanden, gaben nur einen schwachen Begriff von den Räumen, zu denen sie führten. Nicht die Bequemlichkeit diktierte die Gesetze für die Anlage der Gebäude, sondern nur die Etikette. Überhaupt erstrebte man nicht Wohnlichkeit, sondern Repräsentation. Innerhalb dieses Gedankenkreises vollzog sich nun die Umwälzung zu Anfange des 18. Jahrhunderts. So weit wir sehen können, findet sich von diesem mo-

dernen Stile nur ein Beispiel im 17. Jahrhundert und zwar bereits aus dem Anfange desselben. Es war das Palais, welches sich die Marquise von Rambouillet*) in den Jahren 1610—17 nach ihren eigenen Plänen umbauen liefs, um daselbst ihren berühmten schöngeistigen Salon zu eröffnen. Dieses Gebäude erregte sowohl durch sein Äufseres, als auch durch die innere Einrichtung die Bewunderung der Besucher. Nach der alten Bauart hatte die jedesmal in der Mitte des Hauses angebrachte Stiege die Reihe der Zimmer unterbrochen. Die Marquise wich von der Überlieferung ab, verlegte die Treppe an die Seite und erzielte dadurch eine Flucht von Zimmern, ein Gewinn, der die Entwicklung der Geselligkeit bei ihr wesentlich beförderte. Die Hauptseite des Palaftes war der Strafsse abgekehrt und schaute auf schattige grüne Gärten, über welche hinaus man den Karruselfplatz und die Tuilerien erblickte. Als später der Louvre ausgebaut wurde, verschwanden diese Gärten und die anstofsenden Gebäude, unter ihnen das schöne Hôtel Rambouillet.

Man erzählte sich Wunder von dem Geschmack, mit welchem die Marquise ihr Haus ausgestattet hatte. Besonders gerühmt wurde der sogenannte blaue Salon, ein Saal, der mit blauem, gold- und silbergesticktem Sammet ausgeschlagen war, blaue Vorhänge hatte, und dessen Möbel ebenfalls in der Farbe ihres Überzugs dazu stimmten. Grosse Fenster gingen bis zum Fußboden herab, und brachten Luft und Licht, sowie sie auch durch den freien Anblick auf das Grün der Gärten erheiterten. Neben dem blauen Salon befand sich das Schlafzimmer der Marquise, eine Art sehr geräumigen Alkovens. Vergoldete Säulen trugen hier die Decke und schwere Teppiche schlossen den Raum gegen den Salon zu ab. Das Fräulein von Scudéry, das etwa dreissig Jahre später in einem ihrer Romane, dem Grand Cyrus, die vornehme Welt schilderte, und auch die Marquise unter dem Namen Cléomire einführte, schildert deren Wohnung als einen wahren Zauberpalaft. Ebenso erwähnt Tallement de Réaux in seinen Historiettes (II, p. 48) denselben als etwas ganz Ausserordentliches, ein Beweis dafür, dafs zu seiner Zeit das Beispiel der

*) Lotheissen, Gesch. der franz. Litteratur im 17. Jahrh. I, 157 f.

Marquise noch keine Nachahmung gefunden hatte. Dies geschieht aber mit aller Macht vom Anfange des 18. Jahrhunderts an.

Die Architekten suchten von da an vor allem ihr Ideal in der Ermöglichung eines ausgefuchten Wohlbefindens innerhalb der Etikette, somit in der Ausbildung und Vervollkommnung der Distribution und Disposition, in der »natürlichen« Anordnung der Innenräume. Hohe und lichte Räume wurden jetzt geschaffen, hohe Fenster angelegt und dadurch den Zimmern ein liches und freundliches Ansehen verliehen. Hand in Hand damit ging die Dekoration; sie war ein Haupthilfsmittel der *Bienfiance*. In ihr ganz besonders trat ja zu Tage »la noblesse, la grandeur et la proportion relativement à l'esprit de convenance.« Daher der plötzliche Aufschwung und die außerordentliche Ausbildung des Kunstgewerbes und der ornamentalen Künste, in welcher schliesslich auch gedankenlose Architekten den einzigen Zweck der Baukunst fahen. Es löfen sich demgemäss im Laufe des 18. Jahrhunderts vier Stilnuancen innerhalb der Dekoration und des Kunstgewerbes ab: der Louis Quartorze-, der Louis Quinze-, der Louis Seize- und der Imperialstil.

Unzweifelhaft müssen wir nun, worauf bisher noch wenig geachtet worden ist, seit Cordemoy eine Spaltung unter den Architekten Frankreichs und ihrer Anhänger feststellen. Die eine Reihe bilden diejenigen, welche sich seiner strengen Auffassung der Antike anschlossen, zugleich den Gesetzen der *Bienfiance* zu genügen suchten und sich bei der Dekoration nach einander der oben aufgezählten Zierstile bedienten, ohne aber dabei je die Symmetrie aus dem Auge zu lassen. Hierher rechnen wir etwa Gabriel, Dornay und Lassurance, Carpentier, Servandoni und Soufflot, Boffrand, Blondel den Jüngeren und Briseux, und die Dresdner Longuelune und Krubfacius. Viel grössere Freiheiten als diese Künstler und ihre Anhänger gestatteten sich andere Architekten, welche nicht anerkannten, dass es in der Baukunst positive Gesetze gäbe. Perrault, der geniale Erbauer der Louvregalerie, hatte in seinem Buche »Ordonnance des cinq espèces de colonnes« aus persönlicher Gereiztheit gegen eine Bemerkung des älteren Blondel (*Cours d'architecture* V, 14) u. a. behauptet, die Schönheit eines Gebäudes sei nicht in den Proportionen, sondern im Reich-

tume der Baumaterialien, in der Grofsartigkeit (*grandezza*) und der Pracht des Gebäudes zu fuchen. Die Beweisführung Perraults ist äufserft fophiftifch. Daher mißverftand auch Blondel Perraults Anficht gänzlich und verkannte, dafs er durchaus nicht die Proportionen an und für fich verwarf, fondern nur die Möglichkeit und Notwendigkeit fie zu variiren betonte. Perrault fchadete natürlich die Unklarheit feiner eigenen Theorie, die man gegenüber feinen Werken posthum nennen kann, nichts, aber in den Köpfen der jungen Architekten richteten die verführerifchen Behauptungen, welche er in der Proportionslehre aufstellte, eine unheilvolle Verwirrung an. Man mißachtete die ehemaligen feften Prinzipien der Baukunft, hielt fie für unnütze Befchränkungen, verlief das Notwendige, um fich dem Zufälligen in die Arme zu werfen und verblendete fich geradezu in einer »*confusion d'ornements*.« Guter Gefchmack hiefs den Anhängern Perraultfcher Sophistik nichts weiter als Fruchtbarkeit der Einbildungskraft, Pracht, Reichtum und Mannigfaltigkeit der Dekoration. Von diesen Modearchitekten niederen Ranges, oft auch nur Maurermeiftern ohne jede Bildung ftammt die Vernachläffigung der Fassade, die Übertragung des Schnörkel- und Muschelwerkes von innen nach aufsen und endlich die gänzliche Ausartung des Stils Louis XV. in die wildesten, fymmetrieloſen Formen, welche im Verein mit anderen Momenten naturgemäfs die Reaktion hervorrief. — Wenn die anftandslofe Verbindungen der Säulenordnung mit dem Ornamentftil Louis XV. auffallend erscheinen möchte, fo fei daran erinnert, dafs das urfprünglich verächtliche Wort Rococo neueren Ursprungs ist. Damals hiefs diefer Stil franzöfifcher Grotteskenftil*); man war feft überzeugt, damit in den Bahnen der Antike und Renaissance zu wandeln und hatte wenigftens urfprünglich nicht ganz Unrecht. Daher erklären fich auch Cordemoy und feine Nachfolger mit dem Dekorationsftile ihrer Zeit völlig einverftanden. Allerdings fcheinen zuweilen die Rococoklassiker fich der Doppelseitigkeit in ihrem Streben bewußt worden zu fein. So entſchlüpft dem jüngern Blondel einmal das Geftändnis: »*Je conviens qu'il est assez difficile de décorer présentement d'une manière qui ne se ressente*

*) v. Racknitz, Darstellung und Geschichte des Gefchmacks.

pas du goût du siècle, de même qu'il serait mal aisé de ne pas écrire dans le goût de son temps et de sa nation.» —

Wenn unsere Ansicht die richtige ist, so muß die Kunstentwicklung nach Cordemoy vor sich gehen innerhalb der Pole Bienfiance und Commodité. Dafs es so ist, wollen wir zu zeigen versuchen. Cordemoy hatte mit bewunderungswertem Scharffinn oder Instinkt das Richtige getroffen. Der Hof und die ganze hohe Gesellschaft sehnten sich, von ihrer pomphaft ceremoniellen Lebensweise gelangweilt, nach freierer Bewegung, nach bürgerlichem Wohlbefinden, gleichwohl wollten sie nichts von ihren Vorurteilen aufgeben, keine Schranke zwischen sich und dem Bürgertume fallen lassen, nicht das Geringste mit demselben gemein haben. Diese widerstreitenden Forderungen erfüllt die Bienfiance; unter ihrem Schutze konnte man sich eine ausgefuchte Bequemlichkeit schaffen und einer zügellosen Freiheit hingeben.

Die erste Aeufserung der Bienfiance ist die Schöpfung einer Rangordnung in der Baukunst. In der vorhergehenden Periode hatte man den architektonischen Formen nur einen verschiedenen Charakter zugeschrieben, jetzt teilte man sie zuerst nach Rangstufen ein. Die vornehmste Aeufserung der Baukunst sind die Säulen; sie gebühren daher nur den Palästen, Schlössern, Tempeln und öffentlichen Gebäuden, so lehren übereinstimmend Boffrand, Blondel der Jüngere, Briseux und Laugier, welche wir als Hauptvertreter des maßvollen Rococo stils bezeichnen möchten. Die Säulen dürfen ferner durchaus nicht unterschiedslos an allen Teilen oder in allen Räumen der genannten Gebäude Verwendung finden, sondern sind für bevorzugte Stellen bestimmt.

Die Grundrisse der Profanbauten des 18. Jahrhunderts zeichnen sich durch ihre Geschlossenheit vor denen des 17. Jahrhunderts aus. Gewaltige Gebäudekomplexe, wie Schloß Versailles werden nicht mehr geschaffen.

Das Schema zu Anfange des Jahrhunderts ist ein Hauptbau (corps de logis) und zwei Seitenflügel in der Form dreier Seiten eines regelmässigen Vierecks. Diese Form ist fast die ausschließliche bei Blondel dem Jüngeren. Mehr Abwechslung zeigt Boffrand, dafür aber weniger Selbständigkeit, denn er ahmt Palladios Grundrisse nach. Das Schema Blondels vermindert sich schließ-

lich noch um die Flügel, so daß ein einziges rechteckiges Gebäude übrig bleibt. Diese Gestalt pflegt vorzugsweise Briseux.

Die Fassaden gliedern sich ganz regelmässig durch drei Vor- und zwei Rücklagen. Kommen dem betr. Gebäude nun überhaupt Säulen zu, so gehören sie an die Hauptvorlage, den übrigen kommen Pfeiler, den Rücklagen Lifenen oder funktionslose Glieder zu. Die breiten Schäfte der Rücklagen werden anstatt dessen mit Feldern geschmückt, denen oft Kannelluren jonischen oder korinthischen Charakter verleihen. Die strenge Rangordnung für tragende Glieder ist: Säule, Pfeiler, Halbsäule, Wandpfeiler, Lifene. Eine gleiche Abstufung findet zwischen den Fenster- und Thürschlüssen statt; den vornehmsten bildet der Rundbogen, ihm folgen der Korb- und Stichbogen, endlich der gerade Sturz. Sie stufen sich in ihrer Anwendung teils nach der Rangfolge der Vor- und Rücklagen, teils nach den Stockwerken ab. Letzteres Prinzip vertritt namentlich Briseux, welcher wieder mehr auf frühere Jahrhunderte zurückgeht, wenn er sagt: Das Erdgeschoss muß kräftiger und männlicher wirken, als die darauf stehende Etage, welche vielmehr größeren Reichtum und größere Zartheit entfalten soll. Abgesehen von der dadurch hervorgerufenen Mannigfaltigkeit ist nichts vernunftgemässer, als daß das Tragende mehr Kraft habe als das Getragene.« Die Mittelvorlage zeichnet außer den Säulen eine Attika, oft auch ein Fronton aus; sie trägt Statuen und andere Zierate und ist überhaupt viel reicher geschmückt als die am wenigsten in die Augen fallenden Eckkrisalits und Rücklagen. Diese Fassadeneinteilung ist eins der Elemente, die noch heute Geltung haben, Beweis genug dafür, daß jene Rococoarchitekten bei der folgerechten Durchbildung dieses Renaissancemotivs von einem richtigen Gefühle geleitet wurden. Sie findet ihre Begründung vermutlich in der Konstruktion unseres Sehapparates. Manches erklärt sich, wenn wir uns bewußt werden, daß es dem Rococoarchitekten vor allem auf den Gesamteindruck, nicht auf die Einzelwirkung ankam. Daher auch ihre eigentümliche Stellung zur Gotik, welche im Gegensatze dazu beides zu vereinen sucht: sie loben den Aufbau als mustergiltig, verwerfen aber die Einzelheiten. Folgerichtig ziehen Blondel u. a. stets die Perspektive in Betracht und empfiehlt ersterer ohne Bedenken die kleineren Pro-

file der Säulenordnungen zu gröfseren zusammenzuziehen, denn sie flöffen ohnehin für das Auge zusammen. Ja Blondel spricht fogar gegen »die unnötige Genauigkeit bei solchen Kleinigkeiten, wie Verteilung der Triglyphen und Zahnschnitte, worauf früher ein unendlicher Werth gelegt ward.«

Bezeichnend für Leben und Kunst des Zeitalters Ludwigs XV. sind folgende Sätze aus Springers Essay: »Der Sinn für das Heroische, für das gediegen Prunkhafte war abgestorben, der Mittelpunkt des höfischen Lebens in das Kabinet und Boudoir verlegt worden. Die Sitte, die mit dem 18. Jahrhundert aufkam, sich in Paris petites maisons zu erwerben und die Staatskleider des Versailles Hofes hier abzulegen, an sich geringfügig, bezeichnet doch genau die Veränderung der Lebensweise.« Dem entspricht die Wahrnehmung, dafs die Bauluft und Bauthätigkeit in Frankreich unter Ludwig XV. eine geringe ist. Schlofsbauten kommen fast gar nicht mehr vor, denn man suchte nicht mehr trotzig prahlende Festigkeit und Sicherheit, zog vielmehr Lebensgenuss und Bequemlichkeit vor, Landhäuser werden die Hauptaufgabe der Architekten, und über ihre Anlage erscheinen besondere dicke Bücher. Auch fällt es niemandem mehr ein, aus öden Landschaften künstliche Paradiese schaffen zu wollen, sondern in anmutigen schönen Gegenden, auf Hügeln mit weitem, freiem Ausblick auf eine freundliche Umgebung erstehen jene Sitze des Frohsinnes. Das Stocken dauernder Beschäftigung der Architekten namentlich für den Staat erfüllt die Denkenden unter ihnen mit Furcht und Beforgnis. Blondel ist überzeugt, dafs der Baukunst Verfall drohe; die Schuld daran, dafs die jüngeren Architekten die grundlegenden Gesetze der Kunst aus den Augen verlieren, trägt seiner Meinung nach zum grofsen Teile die fehlende Uebung. Er richtet daher aus vollem Herzen den Ruf an König Ludwig, er möge den Architekten endlich wieder einmal Gelegenheit geben, ihr Genie zu beweisen. »Car c'est ce temps de la langueur que les architectes ont glissé tant de sécheresse et de mauvais goût dans notre manière de bâtir et surtout dans la décoration, ce qui n'est arrivé que parce qu'ils étaient dépourvus de cette expérience consommée que possédaient nos anciens et qui se trouve aujourd'hui en plusieurs de nos archi-

tectes, surtout en ceux que sa Majesté a mis à la tête de ses entreprises.»

Gar manches herrliche Bauwerk blieb in dieser Zeit der mangelnden Unterstützung des Idealen unausgeführt, um als bloße Buchexistenz uns einen Begriff von dem edlen Streben der Boffrand und Blondel zu geben. Der jüngere Blondel war so sehr von dem glühenden Wunsche beseelt, seinen Gedanken Ausdruck und Leben zu leihen, daß er auf eigene Kosten eine Anzahl von Bauten in der Umgebung von Paris aufführte, sein ganzes Vermögen der Herausgabe seiner Werke opferte und im Jahre 1744 sogar eine eigene Bauschule in Paris eröffnete.

Ueber das Verhältniß der beiden Rococoprinzipien zur Disposition, zu welcher uns der Springersche Satz führt, äußert sich Boffrand wie folgt: «La disposition a pour objet la commodité du maître de la maison: il n'y peut être commodément si tout ce qui l'environne n'est pas placé convenablement à son service qui doit être fait avec aisance. On doit faire une grande attention à sa dignité, à ses emplois, à sa profession, à la manière de vivre de siècle. Les chambres doivent être ornées et meublées par rapport à leur usage et à la gradation, qui doit se trouver dans les chambres occupées par les domestiques et celles du maître.» Beifolgender Grundriß (Fig I) kann als normal gelten. Er zeigt ein Hauptgebäude und zwei Flügel in der Anordnung dreier Seiten des Rechtecks. Der Corps de Logis umfaßt eine doppelte Zimmerflucht, die Flügelgebäude je eine solche. Ein Stufenbau führt in der Mitte des Hauptgebäudes zu dem Vestibül, in welches drei Arkaden den Eingang vermitteln³⁾.

In gerader Richtung weiter schreitend gelangen wir zum gegenüber liegenden grand salon à l'italienne. Von hier aus sieht man bei geöffneten Thüren rechts und links durch sämtliche Zimmer der ganzen Flucht, gerade aus durch die Arkaden in den Park, diagonal auf die Ecksalons der Nebengebäude. An den grand salon stoßen rechts der Versammlungsaal und das Paradezimmer mit dem unentbehrlichen Alkoven, während sich hieran im rechten Seitengebäude allein die Spiegelgalerie anschließt. Sie hat am Kopfende nach vorn heraus ihren eigenen Salon (de la galérie). Weiteres lehrt der Plan selbst. Das ebenso eingeteilte Obergeschoß

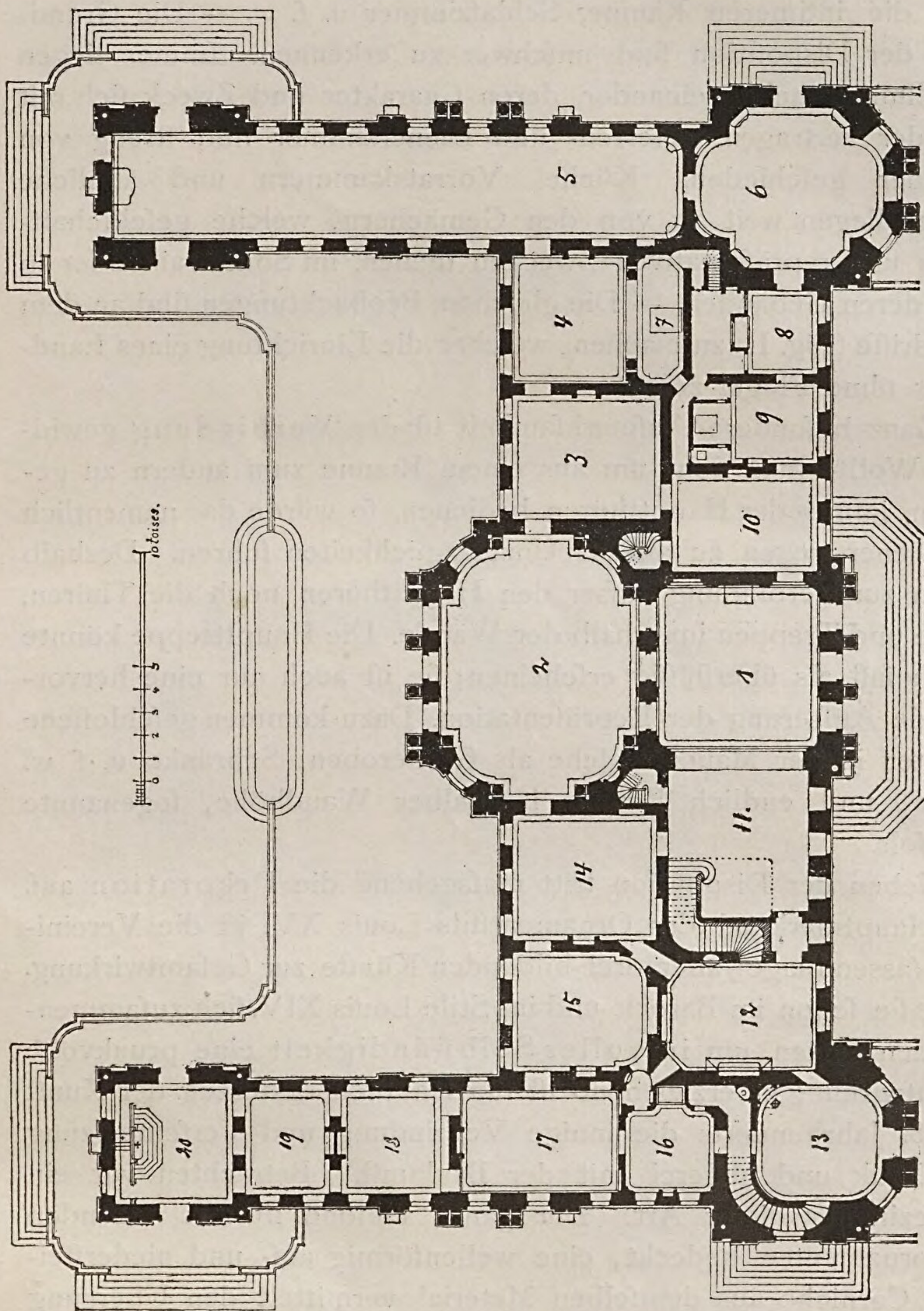


Fig. 1. Mustergrundriss eines französischen Landhauses im 18. Jahrh., mit Seitenflügeln,
nach Jacques François Blondel (1737).

1. Vestibul als Vorzimmer zum grossen Salon. 2. Grofser Salon à l'italienne. 3. Versammlungsfaal.
4. Paradezimmer. 5. Grofse Galerie. 6. Galerie-Salon. 7. Alkoven. 8. Kleines Kabinet. Zwischen
7 u. 8 Garderobe und Treppe. 9. Kleines Zimmer (en niche). Dahinter Dégagement, Garderobe,
Passage. 10. Zweites Vorzimmer. 11. Grofse Treppe. 12. Zu verschiedenen Zwecken dienendes
Zimmer mit Abstieg ins Erdgeschofs. 13. Vorzimmer (Speisefaal der Dienerschaft). 14. Speisefaal.
15. Kabinet. Durch ein Dégagement nach 16. Zimmer en niche. 17. Gesellschaftsaal, 18. Kabinet.
19. Salon der Kapelle. 20. Kapelle.

birgt die intimeren Räume, Schlafzimmer u. f. w. — Die Grundfätze der Disposition sind unschwer zu erkennen. Immer liegen nur Zimmer neben einander, deren Charakter und Zweck sich mit einander vertragen. Herren- und Dienerzimmer sind streng von einander geschieden. Küche, Vorratskammern und ähnliche Räume liegen weit ab von den Gemächern, welche gesellschaftlichen und repräsentativen Zwecken dienen, im Souterrain oder in besonderen Gebäuden. — Die gleichen Beobachtungen sind an dem Grundrisse (Fig. II) zu machen, welcher die Einrichtung eines Landhauses ohne Flügel zeigt.

Ganz besondere Aufmerksamkeit ist der Verbindung gewidmet: Wollte man sich, um aus einem Raume zum andern zu gelangen, immer der Hauptthüren bedienen, so würde das namentlich der Diener wegen zu allerlei Unzuträglichkeiten führen. Deshalb dienen zur Verbindung außer den Hauptthüren noch die Thüren, Gänge und Treppen innerhalb der Wände. Die Haupttreppe könnte sonach fast als überflüssig erscheinen; sie ist auch nur eine hervorragende Äußerung der Repräsentation. Dazu kommen geschlossene Behälter in der Mauer, welche als Garderoben, Schränke u. f. w. dienen, und endlich Räume in halber Wandhöhe, sogenannte Entresols.

Neben der Disposition tritt maßgebend die Dekoration auf. Das Hauptmerkmal des Ornamentstils Louis XV. ist die Vereinigung (*assemblage*) aller drei bildenden Künste zur Gesamtwirkung. Wenn sie schon im Barock und im Stile Louis XIV. sich zusammengefunden hatten, um in voller Selbständigkeit eine prunkvolle Gesamtwirkung zu erzielen, so ist der Hauptcharakterzug der Kunst des 18. Jahrhunderts die innige Verbindung und Verschmelzung der Plastik und Malerei mit der Baukunst. Betrachten wir ein Paradezimmer dieser Art. Der ganze Plafond ist mit reizenden Stuckornamenten bedeckt, eine wellenförmig auf- und niedersteigende Corniche aus demselben Material vermittelt den Übergang von den Wänden zur Decke. Putten tummeln sich allenthalben in dem Rahmenwerk, gemalte *Panneaux* mit Szenen aus der Geschichte, Mythologie, Landschaften u. f. w. füllen den Raum über den Thüren und zwischen den Fensterbogen. Die Wände sind mit Holzgetäfel, Gobelins oder Tapeten aus Seide und Damast ver-

kleidet. Pfeiler, Kamine, Spiegel, Statuen, Wand- und Kronleuchter vollenden in Gemeinschaft mit dem Meublement diese Dekoration. Sie zeichnet sich im edlen Rococo wie schon die Fassade vorteil-

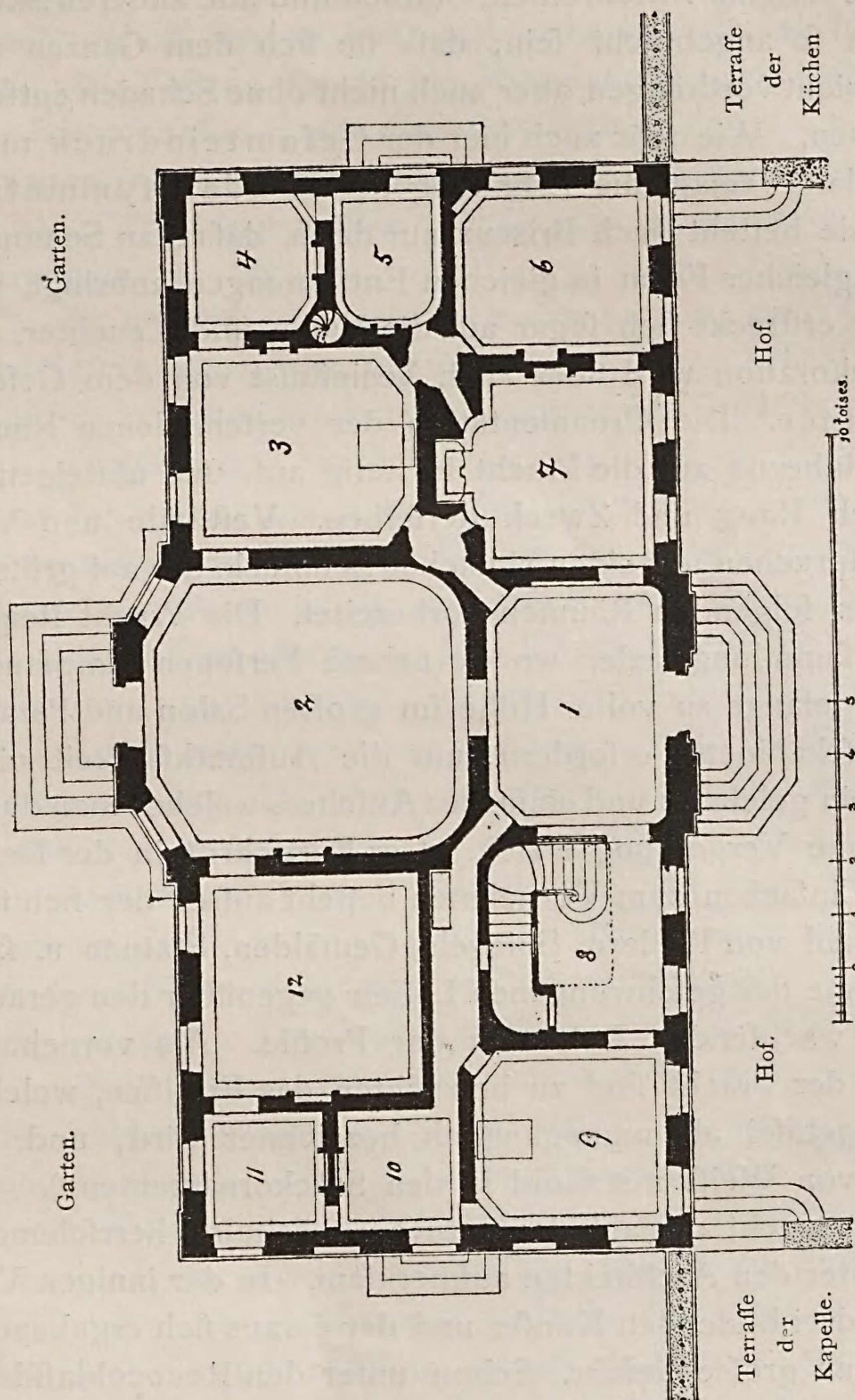


Fig. 2. Musterplan eines französischen Landhauses im 18. Jahrh., ohne Flügelbauten, nach Jacques François Blondel.

- 1. Vestibül. 2. Großer Salon. 3. Schlafzimmer. 4. Kabinet. 5. Vorzimmer oder Garderobe (mit Dégagement).
- 6. Zimmer für den Aufenthalt nach Tisch. 7. Speisefaal (mit Dégagement). 8. Treppenhaus mit Dégagement.
- 9. Schlafzimmer. 10. Vorzimmer oder Garderobe. 11. Schreibzimmer. 12. Versammlungssaal.

haft vor der des Barockstils aus. Komponirte dieser im beständigen Fortissimo, so fahen die Boffrand, Blondel, Briseux mit feinem Verständnisse ein, daß die Dekoration nicht eine ruhelose Anhäu-

fung fein dürfe, sondern bestimmter Ruhepunkte bedürfe, wenn anders die hauptsächlichsten Schönheiten ins Auge fallen und ihren Zweck erfüllen sollten. Die Architektur, so lehren sie, muß dem Ornament die Gesetze vorschreiben; Statuen und alle anderen Skulpturen müssen so angebracht sein, daß sie sich dem Ganzen einordnen, sich nicht vordrängen, aber auch nicht ohne Schaden entfernt werden können. Wie sehr auch hier der Gesamteindruck maßgebend ist, dafür zeugt die Erfindung der Pendantfymmetrie. Die Symmetrie besteht nach Briseux nur darin, daß man Schmuckstücke gegengleicher Form in gleichen Entfernungen anbringt, und dieses Gesetz erstreckt sich sogar auf die Vasen und Leuchter.

Die Dekoration wird aber auch beeinflusst von dem Gesetze der *Bienséance*. Die Ornamentation der verschiedenen Räume bewegt sich inbezug auf die Pracht in stetig auf- und absteigender Linie je nach Rang und Zweck derselben. Vestibüle und Vorzimmer beanspruchen nur einen einfachen Schmuck, der auf größere Pracht in den folgenden Räumen vorbereitet. Die Pracht steigert sich im VersammlungsSaale, wo vornehme Personen empfangen werden, und gelangt zu voller Höhe im großen Salon und Paradezimmer. Lesekabinette erfordern, um die Aufmerksamkeit nicht abzulenken, ein gelehrtes und einfaches Ansehen, welches man durch Tafelwerk ohne Vergoldung erzielt. Der Fortschritt in der Dekoration vom Einfachen zum Vornehmen besteht außer der sich steigenden Anzahl von Pfeilern, Spiegeln, Gemälden, Statuen u. s. w. in der Zunahme der geschwungenen Linien gegenüber den geraden und in dem wachsenden Reichtum der Profile. Als vornehmste Äußerungen der Pracht sind zu betrachten das Firnissen, welches für das Holzgetäfel als unumgänglich bezeichnet wird, und die Anwendung von Weiß mit Gold in den Stuckornamenten⁴⁾.

Briseux⁵⁾ macht uns auf den im Rococozeitalter herrschenden Gegensatz unter den Architekten aufmerksam. In der innigen Verbindung der drei bildenden Künste und der daraus sich ergebenden Pracht lag eine große Gefahr. Schon unter den Rococoklassikern selbst herrschte über manche Punkte Meinungsverschiedenheit. So bemühen sich Boffrand und Blondel aufs eifrigste, scharfe Gegensätze zu vermeiden, niemals etwas Prächtiges neben etwas ganz Einfaches zu setzen, sondern stets vermittelnde Übergänge herzu-

stellen. Briseux lehrt gerade das Gegenteil: «Große Wirkung bringt der scharfe unvermittelte Gegensatz von einfach und reich hervor.» Jene beiden legen großen Wert auf die Fassadenbildung. Briseuxs Fassaden sind von einer fast ärmlichen Einfachheit; und über diese Nüchternheit vermag uns auch nicht seine Lehre hinwegzuhelfen, daß eine Fassade, sobald die Bienséance Säulen nicht gestatte, nur ein harmonisches Ganze einfacher Teile mit vernünftiger Beziehung (Proportionen) unter einander zu sein brauche, um für schön zu gelten. Trotzdem müssen wir Briseux noch unter die guten Architekten rechnen.

Er vertritt noch energisch das Prinzip, daß die Architektur die Gesetzgeberin sein müsse. Davon sagten sich aber eine große Anzahl von Künstlern unter Vorantritt des Goldschmieds Meissonier los. Dieser zeigte zuerst bei Verzierung seiner Gefäße Unähnlichkeit der Seiten und wurde der Vater jenes neuen Geschmacks, dessen Hauptmerkmal das Fehlen der Symmetrie ist. Die in Paris allmächtige Mode zwang bald alle Kunsthandwerker, in dem neuen Geschmacke zu arbeiten. Alle Künste fielen ihm zum Opfer, mit Ausnahme der Baukunst. Denn die Schilderhebung der Symmetrielosigkeit ward nicht von ganz Frankreich bejubelt. Die Architekten, außer den oben genannten besonders noch Servandoni, traten von vornherein in Wort und That gegen diese »Mißgeburten einer irregeleiteten Phantasie« auf, und nur wenige, namentlich Maurermeister, noch dazu oft auf Befehl ihrer Bauherren wagten die Grundsätze Meissoniers auf die Architektur zu übertragen. Ja, die königliche Bauakademie setzte durch, daß königliche und öffentliche Gebäude ganz von diesem Mißbrauche verschont blieben. Dies hinderte freilich nicht, daß viele Dekorateure der neuen Richtung huldigten. Fragen wir nach dem inneren Wesen des begangenen Fehlers, so giebt Krubsacius die richtige Antwort: »Die Leute fehlten durch Übertragung plastischer Prinzipien auf die Baukunst.« Die Architektur verlangt nicht nur wirkliche sondern auch augenfällige Festigkeit. Damit ein Bauwerk auch fest scheine, müssen überall die mit und gegen einander wirkenden Kräfte oder ihre Symbole gleichmäßig verteilt oder im Gleichgewicht sein. Tritt also die Plastik in den Gliedbau der Architektur ein, so muß sie ihre Selbständigkeit in der Richtung aufgeben, daß sie nicht

mehr frei, sondern rhythmisch und symmetrisch schafft. Dieser Beschränkung entsagten die Rococoarchitekten. Die Plastik überwucherte in ihren Schöpfungen allmählich so sehr, daß sie sich nicht mehr den Forderungen der Architektur unterwerfen wollte, sondern abgesehen von einer vollständig freien Existenz an der Architektur derselben sogar ihre eigenen Gesetze aufnötigte.

Mit der Beseitigung der Symmetrie war nun dem tollsten Treiben Thür und Thor geöffnet. Plastischer Schmuck bedeckte alle Wände wie ein Netz, ohne daß man daran gedacht hätte, dem Auge die so nötigen Ruhepunkte zu gönnen. Die Ornamentik ward diesen Leuten, welchen Cochin [wohl nur ironisch das Prädikat Architekten giebt, die Hauptsache: sie wußten nichts von der Pflicht gegen den Staat, solid, männlich und markig zu bauen, übertrugen keck den weit vorkröpfenden Holzornamentstil auf den Stein und verunstalteten mit diesen in ihrem Extrem beleidigenden Formen sogar die Fassaden. Man findet von letzteren Gebäuden so gut wie keine mehr vor, sie trugen vermöge ihrer unsoliden Bauweise den Keim ihres Todes schon von Geburt an sich und hatten, wie Boffrand prophezeit, keine längere Lebensdauer als fünfzig Jahre zu erwarten.

Von der Natur und der Antike entfernten sich diese Künstler gleich weit. Die Rococoklassiker hielten doch noch immerhin an den antiken Formen fest und lernten aus der Antike jene einsichtsvolle Harmonie, welche uns trotz veränderter Anschauungen gestattet, jene in ihren Vorzügen noch heute zu würdigen. Aber ihre Gegner verschmähten auch den Schein der Antike, hörten auf, Säulenordnungen anzuwenden oder auch nur in den Profilen den Charakter einer Säulenordnung anzudeuten. Wozu sollte man auch ein so zeitraubendes und mühevollcs Studium betreiben, da man es jetzt mit so geringer Mühe zum Architekten bringen konnte! Harmonie, architektonische Gliederung und Klarheit mußten so verloren gehen; diese Mängel suchte man durch die Reize der überwuchernden Dekoration zu verdecken. Die Rococoklassiker hatten durch ihre Anlehnung an Le Clerc und Berrain einen Zusammenhang mit dem antiken Grotteskenstil, und es ist kein Tadel, wenn man sagt, daß sie im Gegensatze zum Fortissimo des italienischen Barockstils im beständigen Grazioso geschaffen

haben. Aber wie sahen die Ornamente der Nachfolger Meiffoniers aus. Mit dem Strukturprinzip des von Semper so trefflich charakterisierten Rococo hatte ihre von den besseren Architekten einstimmig verworfene Manier nichts zu thun: Wahllos getroffene Zusammenstellungen von Attributen, Haufen von Muscheln, Drachen, Schilf, Palmbäume u. a. Pflanzen aller Art, ein wüstes Durcheinander der fremdartigsten Gegenstände, das waren diese neuen Musterornamente. — »Augsburg und Nürnberg^{*)} haben den traurigen Ruhm, diese Erfindungen in ganz Deutschland verbreitet und den schlimmsten Einfluß auf die Kunstwelt durch die Vervielfältigung so schlechter Vorbilder ausgeübt zu haben. Als Beispiel können die Kupferstiche Martin Engelbrechts nach Vorlagen von Karl Pier Elvaci dienen. Man kann sich kaum etwas Widerfinnigeres denken, als diese Rahmen. Ihre schiefe Lage, bald enge zusammengezogene, bald wieder unförmig weit ausgedehnte Seiten und Winkel, die wunderlichen Aus- und Einbiegungen der Seitenzierate scheinen geradezu mit Fleiß dem Zwecke von Rahmen entgegenzuarbeiten. Die Grundlage aller dieser Zierate bilden eine Art von Seemuscheln, so daß oft der ganze Rahmen einer wunderbar gebogenen Muschel ähnlich sieht. Der Erfinder hat sich aber durchaus nicht an die Natur gekehrt, sondern die Zacken der Muscheln bald wie Locken zusammengerollt, bald wiederum so steif auslaufen lassen, als es ihm gerade gut geschienen hat. Mit diesen Muscheln werden ganz willkürlich Schiffe, Bäume, Schlangen, Drachen, Putti, Lanzen, Spieße, Degen, Morgensterne, Feuermörser und Geschütze aller Art in jede beliebige Verbindung gebracht. Auf gleichen Bahnen wandelt Cuvillies in seinem Musterbuch der Zierate. Noch wildere Zusammenstellungen aber liefert De la Joue in Augsburg. Fast auf jeder Seite werden alle vier Elemente angerufen. Muschelwerk ist bei ihm nicht so häufig, aber feuerspeiende Mörser, Männer, die mit Hähnen kämpfen, Seetiere, zerplatzende Feuerkugeln, brennende Schiffe, der Vorrat eines ganzen Zeughauses, das alles und noch vieles Unnennbare vermählt sich im buntesten Wirrwarr«.

^{*)} Vgl.: Neuer Bücheraal der schönen Wissenschaften und freien Künste: Bd. II, S. 999 in dem Aufsatze: Anmerkung über die neu erfundenen Zierate in den Werken der Maler und Bildhauer.

Wir halten die Unterscheidung zwischen Rococoklassikern und den Vertretern dieses Pseudorococo für nicht unwesentlich. Die Kunstgeschichte weiß sehr viel vom Kampfe gegen das Rococo zu erzählen. Aber keiner jener so oft angeführten Gegner hat daran gedacht, die Kunst eines Boffrand und Blondel zu verwerfen, geschweige denn verdrängen zu wollen. Cochin richtet sich gegen Meiffoniers Anhänger im Kunsthandwerk und gegen die Unarten des Pseudorococo. Krubfacius wird als energischer Bekämpfer des Rococo bezeichnet: er war der eifrigste Anhänger der Blondel und Briseux. Von Laugier sagt Justi^{*)}: »In Frankreich wurde im Anfange der fünfziger Jahre ein schonungsloser Angriff auf den Modestil geführt in dem Essay sur l'architecture des Jesuiten Laugier (1752)«. Dadurch ward Laugier in ein ganz falsches Licht gesetzt. Hören wir ihn selbst: »Diese herrliche Kunst (nämlich die wiedererstandene Antike) welche bereits in Italien wieder verloren gegangen ist und in andern Ländern bisher einen so langsamen Fortgang gehabt hat, hat sich in Frankreich nicht nur erhalten, sondern auch noch vervollkommnet. Ja wir dürfen uns schmeicheln, eben so große Meister als Rom zu den Zeiten des Vitruv befaß, gegenwärtig aufweisen zu können. Es ist also unsere Pflicht, das zu thun, was man seiner Zeit längst hätte thun sollen. Wir müssen nämlich die besten Werke unserer Baumeister mit der strengsten Schärfe beurteilen, ihnen keinen Fehler zu Gute halten, sondern von ihnen verlangen, daß sie uns von den Formen ihrer Gebäude, von ihren Verhältnissen und Verzierungen den Grund angeben; wir müssen suchen ihnen die Schwierigkeiten der Theorie leicht zu machen, unsere philosophischen Betrachtungen mit ihren Erfahrungen verbinden, damit die Kunst leichter und geschwinder zur Vollkommenheit gebracht werde.

Ist das ein mit Eifer und Leidenschaft geführter Kampf gegen einen herrschenden Modestil? Im Gegenteil. Laugier ist stolz auf die Leistungen seiner Landsleute⁶⁾. Von der Disposition sagt er, daß die französischen Architekten sie in hohem Grade verstünden. Der Bienfiance widmet er dieselbe Aufmerksamkeit, wie jeder der oben genannten Baumeister: an ihrer Dekorationsweise hat er nichts

^{*)} Justi, Winkelmann I. 265.

auszufetzen. Dagegen bezeichnet er den *à la grecque* Stil als kindisch, unvernünftig und nichts weniger als griechisch. Das einzige, was er prinzipiell bekämpft, ist Lenôtres Gartenstil.

Als Thema seines Buches können folgende Sätze gelten: Der Architekt muß denken und Rechenschaft über seine Werke geben können. Feste Gesetze müssen bestehen als Normen des Urteils, so daß an Stelle des Instinkts oder Geschmacks das *Raisonnement* tritt. Es giebt in der Architektur Wesensschönheiten, unabhängig von der Gewohnheit der Sinne und der Mode. Die architektonischen Glieder sind wie alle Geistesprodukte fähig, Wärme und Kälte, Gesetzmäßigkeit und Unordnung wiederzuspiegeln. Für diese Kunst muß man natürliche Anlage (*génie*) haben und diese muß sich nach Gesetzen schulen.

Diese Sätze sind achtungswert, und man könnte gespannt sein auf ihre Entwicklung. Hat man aber vorher Cordemoys Buch gelesen, so ist man sehr enttäuscht, denn man findet so gut wie nichts Neues. Laugier hat jenen ausgeschrieben⁷⁾ und hält es für sehr der Mühe wert, sich gegen diesen Vorwurf zu verteidigen. Er gesteht notgedrungen zu, daß jenes Buch sehr viel zur Entwicklung seiner eigenen Ideen beigetragen habe, aber eigene Ideen hat er selten, und was er bringt, ist die oft wenig glückliche Ausführung der von jenem aufgestellten Grundsätze, wobei er, namentlich wo es sich um bloße Antipathien handelt, sich zu sehr gewagten Behauptungen verfleigt. Trefflich sind seine Ansichten über Städtebau und Erweiterung, aber auch darin fußt er auf dem älteren Blondel und Cordemoy.

Wir können seiner Unselbständigkeit wegen darauf verzichten, auf Laugiers Werk⁸⁾ näher einzugehen. Das aber möchten wir festgestellt haben: ein Kämpfer gegen das Rococo ist er nicht. Er gehört, freilich ohne Selbständigkeit, in die Reihe derjenigen Theoretiker, welche sich gegen die blinde Bewunderung und Nachäffung der Antike sträubten und diese nur mit Kritik und auf Grund vernünftiger Grundsätze angewendet wissen wollten, wie Chambray (*Parallèle des profiles des ordres antiques et modernes*), Félibien, Cordemoy, auch Frezier in gewissem Sinne und zuletzt Milizia. Alle diese wollten im Grunde daselbe, was Schinkel ver-

wirklichte, nur fehlte ihnen feine Genialität, oder sie waren nicht praktische Architekten.

Auch Winkelmanns Angriffe auf den herrschenden Modestil stehen auf gleicher Linie mit den bereits erwähnten. Das Willkürliche verwirft er an dem allerliebsten Muschelwerk; das Verlassen der Symmetrie verteidigt er ironisch mit Hinweis auf die scheinbare Symmetrielosigkeit der Natur und ihrer Schöpfungen. Nichts desto weniger hat natürlich Winkelmann Anteil am Untergange des Rococo-Stils, der sich parallel mit der Entwicklung seiner eigenen Prinzipien vollzieht. Die Bienfiance war ja längst zur Redensart geworden. In die vornehme Abgeschlossenheit der aristokratischen Gesellschaft war Bresche geschossen durch das Emporkommen der Finanzaristokratie, der Steuerpächter und anderer Leute, welche durch die wirtschaftlichen Missverhältnisse sich in die Höhe gearbeitet hatten. (Voltaire schildert diese Zustände in seinem »Homme aux quarante écus«.) Wie zu allen Zeiten warfen sich diese Emporkömmlinge, deren Verstand und Geschmack nicht gleichen Schritt hielt mit ihrem wachsenden Reichtume, auf das Kunstmaecenatentum und suchten es wie in der ausschweifenden Sittenlosigkeit auch auf diesem Gebiete der Geburtsaristokratie gleich zu thun. Ihnen kam es nicht auf die Kunst an, sondern auf das Prunken mit ihrer Förderung; größtmögliche Prachtentfaltung war ihr Ideal; für sie waren die Pseudoarchitekten die rechten Leute. Ein köstliches Bild von diesem abgeschmackten Treiben entwirft Voltaire in seiner berühmten Satire »Temple du goût«. Voltaire trifft in derselben mit dem Cardinal de Polignac auf seinem Gange nach dem Tempel des Geschmackes einen Menschen, von Bildhauern, Architekten, Malern, Vergoldern, Kennern und Schmeichlern umlagert. Dieser Herr, der wie ein aufgeblasener Pfau unter den Sklaven seiner Launen umhersteigt, hält sich für den wahren Gott des Geschmackes. Mit selbstgefälligem Stolze rühmt er sich, daß er zwar nichts gelernt habe, sich aber auf alles verstehe, viel Geld aber noch mehr Geist besitze. Dann fährt er fort:

»Partout il faut, qu'on me bâtit en bref
Un grand palais, fait pour moi, c'est tout dire,
Où les Beaux Arts soient en foule entassés,

Où tout le jour je prétends qu'on m'admire.
L'argent est prêt. Faquins, obéissez.«
Il dit et dort. Aussitôt la canaille
Autour de lui s'évertue et travaille
Certain maçon en Vitruve érigé
Lui trace un plan d'ornements surchargé;
Nul vestibul, encore moins de façade,
Mais vous aurez une longue enfilade,
Vos murs seront de deux doigts d'épaisseur,
Grands cabinets, salons sans profondeur,
Petits trumeaux, fenêtres à ma guise
Que l'on prendra pour des portes d'église.
Le tout brisé, verni, sculpté, doré
Et des badauds à coup sûr admiré.
»Réveillez-vous, monseigneur, je vous prie,«
Criait un peintre, »admirez l'industrie
De mon talent. Raphaël n'eût jamais
Entendu l'art d'embellir un palais.
C'est moi qui sais ennoblir la nature
Je couvrirai plafonds, voûte, couture
De cent magots travaillés avec soin
D'un pouce ou deux, pour être vus de loin«
Crésus s'éveille, il regarde, il rédige,
A tort, à droit, règle, approuve, corrige.

Voltaire trifft den Nagel auf den Kopf, er wendet sich nicht einseitig gegen das Muschelwerk, sondern gegen das ganze Wesen der Rococokunst, deren Charakter die Vereinigung aller Künste im Dienste des Luxus und einer verweichlichen, sittenlosen Bequemlichkeit ist. Die allgemeine Reaktion gegen diese herrschenden Zustände verband sich mit dem Rufe nach der noble Simplicité, welche auch das Schlagwort der Rococoklassiker ist. Der Zusammenhang mit der Antike, auf welche sie sich stets berufen und welche sie fortwährend als ihr Vorbild und Ziel hinstellen, war das entwicklungs- und lebensfähigere Element in ihren Prinzipien. Je mehr man sich durch die Ausgrabungen und die bekannten auf Grund der Beschäftigung mit der wirklichen Antike erfolgenden wissenschaftlichen und künstlerischen Publikationen überzeugte, daß man vom Ziele abgekommen sei, um so mehr mußten die Architekten geneigt sein, aufzugeben, was ohnehin dem in Frankreich allmächtigen Gesetze der Mode gemäß sich nicht länger halten liefs. So weicht der Stil Louis XV. dem verwandten

der Antike näher stehenden Stile Louis XVI., welcher jedoch nur Dekoration und Kunstgewerbe umfaßt, da während seiner Herrschaft grössere Bauten in Frankreich nicht ausgeführt wurden. Die Kirche St. Geneviève muß unberücksichtigt bleiben, da sie eine neue Stilperiode beginnt, deren Blühen erst in die Kaiserzeit fällt.

Als Ergebnis der ganzen vorausgegangenen Betrachtung können wir folgende Sätze aufstellen. Der Barockstil hat mit Frankreich nichts zu thun; die Gleichsetzung desselben mit dem Stile Louis XIV. erscheint ungerechtfertigt. Unter Rococostil ist zu verstehen die auf französischem Boden wesentlich im 18. Jahrhunderte erwachsene Kunst, welche im innigsten Zusammenhange mit der Litteratur und den gesellschaftlichen Verhältnissen von den Bedürfnissen der Bienfiance und Bequemlichkeit getragen wird. Die Rococokunst schafft kein neues System der Architektur, sie wandelt hierin in den Bahnen der Renaissance. Sie wahrt äusserlich den Zusammenhang mit der Antike, leistet Hervorragendes in der Anordnung und offenbart ihr innerstes Wesen im Dekorationsstil Louis XV. Den Charakter dieses letzteren hat Semper (Der Stil etc. II 326—333) in unübertrefflicher Weise ein für allemal festgestellt. Grundsätzliche Opposition hat dieser Stil im 18. Jahrhundert durchaus nicht gefunden; alle, welche als Gegner desselben angeführt werden, richten sich vielmehr nur gegen die Verlotterung der Rococoprinzipien, welche in Meissonier und seiner Schule ihren Ausdruck fand. Allerdings aber trug die Bekämpfung dieser oben geschilderten Ausartung dazu bei, die Ablösung des Rococo durch den Stil Louis XVI. zu beschleunigen.



III. KAPITEL.

Bauthätigkeit in Dresden unter Friedrich August I.

Faßt um dieselbe Zeit, wo in Frankreich mit der Veränderung der gesellschaftlichen Anschauungen sich die Kunstideale wandelten und eine neue Formenwelt ins Leben riefen, begann auch in Sachsen eine neue Periode der Kunst. Die Wende des Jahrhunderts ward von entscheidender Bedeutung. Durchwandeln wir die Strassen der inneren Stadt Dresdens, so stoßen wir nur hie und da auf Monumente, welche vor das Jahr 1700 fallen; überschauen wir von den rings um gelegenen Hügeln die Stadt, die Hauptanhaltepunkte der Silhouette verweisen auf das 18. Jahrhundert; dieses hat der Residenz Sachsens die architektonische Physiognomie verliehen, hat Dresden von Grund aus neu aus der Erde erstehen sehen und zu dem Range einer Stadt emporgehoben, welche erfolgreich mit andern deutschen und ausländischen Residenzen um die Palme der Schönheit wetteifern durfte.

Man würde vergeblich suchen, wollte man die allgemeine Kulturgeschichte nach Motiven durchblättern, um daraus den großartigen Aufschwung der sächsischen Bau- und Kunsttätigkeit im 18. Jahrhundert zu erklären. Einzig der Wille der sächsischen Fürsten schuf die herrlichen Bauten die uns noch heute erfreuen, nur ihre Baulust setzte jene Legion freudig schaffender und strebender Baumeister und ihrer Gehilfen in fortwährende Tätigkeit, rief die Anstalten ins Leben, deren Früchte wir heute genießen.

Nicht erst im 18., sondern schon in den vorausgehenden Jahrhunderten ist die Geschichte der Baukunst in Sachsen eng ver-

knüpft mit der feiner Fürsten; die hervorragendsten Monumente entstanden unter ihren Auspicien, die bedeutendsten Meister standen in ihrem Solde. Letztere waren zwar meist nicht Landeskinder, sondern von ferne herbeigerufene Ausländer, welche mit ihren frischen Anschauungen die abgestorbene mittelalterliche Kunst ersetzten und den träge dahinfließenden Strom der Entwicklung künstlerischer Anschauungen in neue Bahnen leiteten; aber diese Ausländer hatten doch bewirkt, daß allmählich auch wieder eine Schule sächsischer Architekten sich heranausbildete, welche die angenommenen Lehren getreulich von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. So war es möglich, daß schon 1680 das Schloß des großen Gartens*) zu Dresden von dem sächsischen Oberlandbaumeister Karger vollendet ward, ein Gebäude, welches trotz manchen Fehlers Großheit und Anmut in ansprechender Weise vereint und dem Können Kargers ein nicht unrühmliches Zeugnis ausstellt.

Aber was wollen die vereinzeltten Schöpfungen des 17. Jahrhunderts sagen gegenüber der umfassenden Bauthätigkeit, welche unter Friedrich August I. für Dresden begann! Kaum kann ein größerer Gegensatz gedacht werden, als der Anblick, welchen Dresden vor und nach der Regierung dieses Fürsten bot. Die ganze Neustadt bis auf 23 Häuser lag noch in Trümmern von dem gewaltigen Brande von 1685 her, als Friedrich August 1694 den Thron seiner Väter bestieg, und der größte Teil der Altstadt bestand nur aus dürftigen Holzhäusern, die dem Wohnungsbedürfnis gerade genügten. Ein ganz anderes Ideal einer Residenz schwebte dem jungen Kurfürsten vor.

Gleich**) nach der Huldigung 1694 forderte er eine genaue Angabe der noch in seiner Residenz befindlichen hölzernen Häuser, aber erst der Schloßbrand von 1701 gab dem jungen vierundzwanzigjährigen Fürsten, welcher ungeahnt und plötzlich seinem Bruder Johann Georg IV. folgte, willkommene Gelegenheit, auch baulich seine Anschauungsweise in der Errichtung des Zwingers zu dokumentieren. Und nun folgte ein stolzes Projekt dem andern.

*) K. S. H. St. A. loc. 4453 die Anlegung des königl. großen Gartens.

**) Steche, Baugeschichte von Dresden, S. 70.

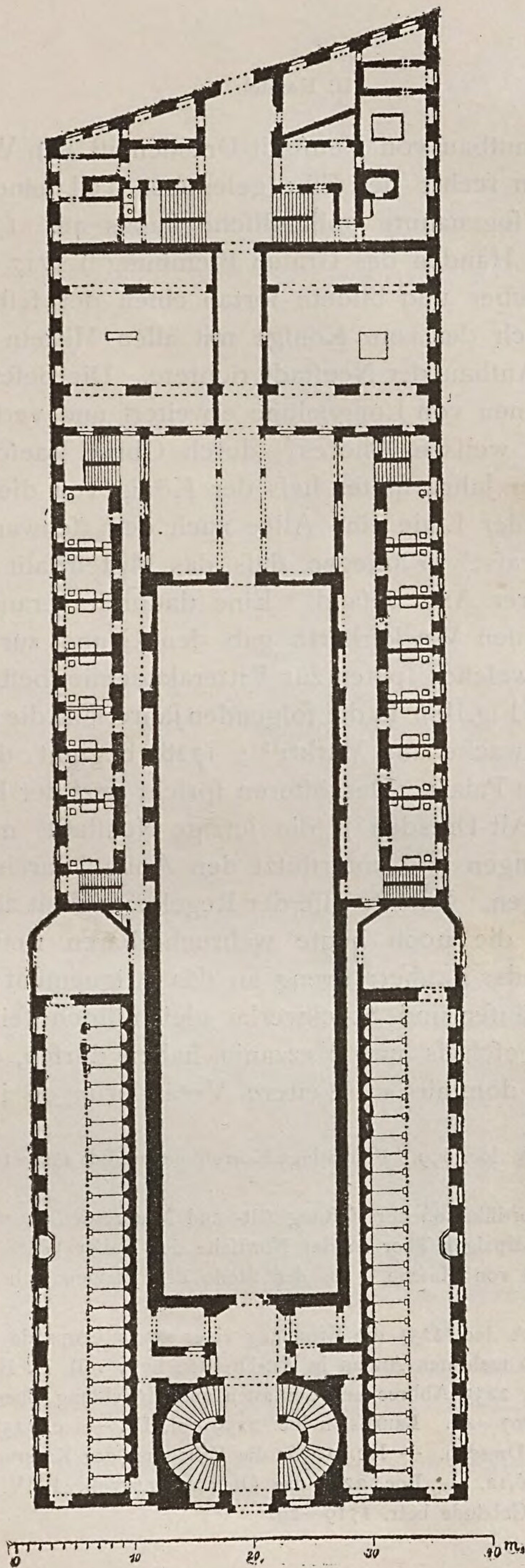


Fig. 3. Grundriss der Ritterakademie (ehem. Kadettenhaus) zu Dresden, von Longuelune erbaut.
130,9 m lang, 36,5 m breit.

Enthält Wohnräume für die Kadetten, Quartiere für Lehrer und Offiziere, Hörfäle, ein stattliches Reithaus (darüber der grofse Turn- und Tanzfaal) mit Stallungen für 50 Pferde.

Der Wiederaufbau von Neustadt-Dresden ist sein Werk. Sein Interesse für den rechts der Elbe gelegenen Teil seiner Residenz knüpfte an das sogenannte holländische Palais an. 1715 erbaut, ging es aus den Händen des Grafen Flemming¹⁾ 1717 in den Besitz des Königs über und bildete fortan einen der festen Punkte, nach welchen sich der vom Könige mit allen Mitteln betriebene und geförderte Aufbau der Neustadt richtete. Die Befestigungen²⁾ wurden nach Plänen von Longuelune erweitert und verstärkt, 1718 der Umbau des weißen Thores³⁾ durch Obrist Faesch (?)⁴⁾ bewerkstelligt. Vier Jahre später ließ der König von diesem Thore aus in ganz gerader Linie eine Allee nach dem schwarzen Thore zu (die Königsstrasse) so anlegen, daß das Mittelrisalit des Palais sich genau in ihrer Axe befand. Eine dadurch veranlaßte Entseignung des Grafen Wackerbarth gab den Grund zur Anlegung des Gebäudes, welches später zur Ritterakademie bestimmt ward (Kadettenhaus, s. Fig. III). In die folgenden Jahre fällt die Errichtung der alten Hauptwache am Markte⁵⁾; 1728 beginnt der Umbau des holländischen Palais. Des öfteren spricht jetzt der König seine Absicht⁶⁾ aus, Alt-Dresden⁷⁾ (die jetzige Neustadt) möglichst in die Höhe zu bringen und unterstützt den Anbau durch die größten Erleichterungen. Im Interesse der Regelmäßigkeit aber werden zu gleicher Zeit die noch heute wahrnehmbaren Bestimmungen getroffen, daß jeder Bauherr streng an das Alignement gebunden sei, daß alle Häuser und Stockwerke gleich hoch sein und nur Parterre, Hauptgeschoß und Mezzanin haben dürfen, »damit das Palais vor allem dominire.« Weitere Veränderungen in Neustadt

1) K. S. H. St. A. loc. 699. Flemmings Korrespondenz Bd. 179—187. — loc. 774 den Zwingerbau betr.

2) Loc. 1075. Fortifikation der Festung Alt- und Neudresden.

3) Das spätere Leipziger Thor an der Nordseite des Kaiser Wilhelm Platzes.

4) Nach Angabe von Hasche. An der Stelle des jetzigen Alberttheaters gelegen.

5) K. S. H. St. A. loc. 2255 die Erbauung einer neuen Corps de Garde betr.

6) Loc. 2258 den mehreren Anbau in Alt-Dresden betr. voll. II. III. IV.

7) H. St. A. loc. 2255 Abbrechung des alten und Errichtung eines neuen Rathhauses zu Dresden 1707—42. Bauriss in loc. 2259 vol. IV. — loc. 2258. Verlegung des Friedhofs zu Alt-Dresden. — loc. 1076: die Erbauung der Kasernen vol. I. III. Risschrank XXVI. 96, 12. — Loc. 2215 das Oberbauamt voll. I, IV. — Loc. 773. Schloß u. a. königl. Gebäude betr. 1719—26.

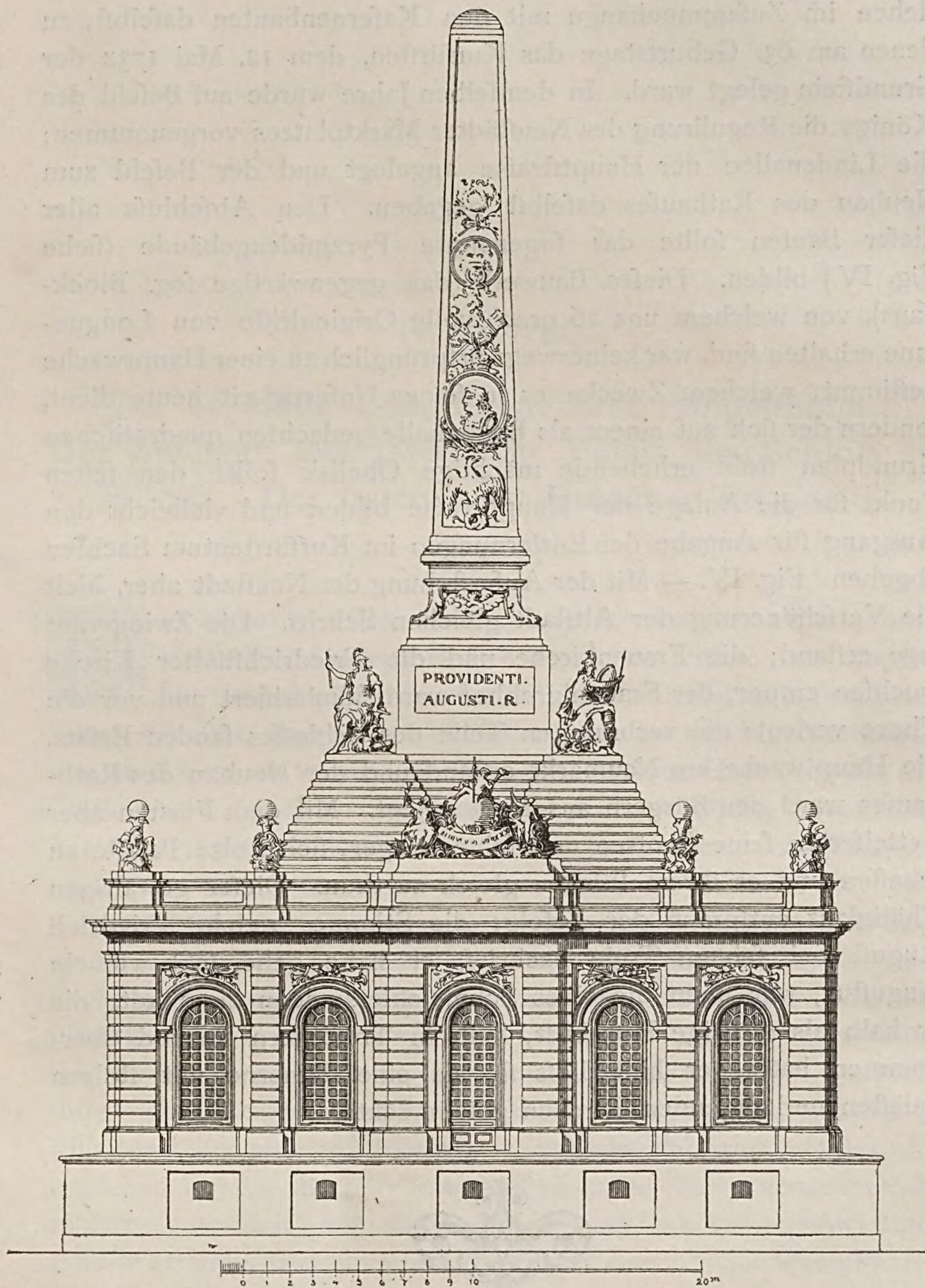


Fig. 4. Das Pyramidengebäude (jetzt Blockhaus) zu Neustadt-Dresden von Longuelune.

stehen im Zusammenhange mit den Kasernenbauten daselbst, zu denen am 63. Geburtstage des Kurfürsten, dem 12. Mai 1732 der Grundstein gelegt ward. In demselben Jahre wurde auf Befehl des Königs die Regulirung des Neustädter Marktplatzes vorgenommen; die Lindenallee der Hauptstrasse angelegt und der Befehl zum Neubau des Rathauses daselbst gegeben. Den Abschluß aller dieser Bauten sollte das sogenannte Pyramidengebäude (siehe Fig. IV.) bilden. Dieses Bauwerk (das gegenwärtige sog. Blockhaus), von welchem uns 26 prachtvolle Originalriffe von Longue-lune erhalten sind, war keineswegs ursprünglich zu einer Hauptwache bestimmt, welchem Zwecke es in seiner Unfertigkeit heute dient, sondern der sich auf einem als Bogenhalle gedachten quadratischen Grundplan stolz erhebende mächtige Obelisk sollte den festen Punkt für die Anlage der Hauptstrasse bilden und vielleicht den Ausgang für Angabe der Entfernungen im Kurfürstentum Sachsen abgeben. Fig. IV. — Mit der Auferstehung der Neustadt aber, hielt die Verschönerung der Altstadt gleichen Schritt. Die Zwingeranlage entstand; die Frauenkirche und die Friedrichstädter Kirche wuchsen empor, der Frauenkirchhof ward säkularisiert und vor die Thore verlegt; die verbrannten Teile des Schlosses fanden Ersatz, die Hauptwache am Neumarkt entstand und der Neubau des Rathauses ward den Bürgern ans Herz gelegt. Mit dem Fürsten aber wetteiferten seine Großen und seine Bürger, sich stolze Paläste zu schaffen und es ihrem Fürsten gleich zu thun. Dieser gewaltigen Thätigkeit entsprach der Erfolg: die Stimme, welche Friedrich August bei seinem Tode nachrief, er habe geherrscht wie ein Augustus, war nicht die eines Schmeichlers; denn die Stadt, die er halb als dürftige Holzstadt, halb in Trümmern liegend überkommen hatte, er hinterließ sie als eine steinerne mit stolzen Palästen und ragenden Kirchen geschmückte.



IV. KAPITEL.

Jan de Bodt, Longuelune und Pöppelmann.
Der Zwinger, das Japanische Palais, das Schloß zu
Pillnitz. Der sogenannte Dresdner Rococostil.



Das eigentliche Rococo ward geboren nicht in Paris, oder Versailles, sondern in Dresden, dem Urfitze alles Zopfes. Dort ward es unter dem allgemeinen Einflusse der laxen Sitten der Zeit, aber auch unter dem speziellen der Porzellanfabrik, die ungeheuer en vogue war, an dem üppigen Hofe Augusts des Starken und seines Nachfolgers gezogen und gepflegt; von dort her durch eine sächsische Prinzessin und deren Porzellangerät nach Versailles verpflanzt, wo es seiner höchsten Kultur entgegen reifte. Der Zwinger, das reichste und vollkommenste Specimen eines noch naiven Rococostiles (erbaut seit 1711 von dem genialen Pöppelmann), das (unfertige) Japanische Palais, das bestimmt war, mit chinesischen und sächsischen Porzellanen inkrustirt zu werden (angefangen 1715, in seine jetzige Gestalt gebracht durch Pöppelmann, Knöffler und Bodt um 1729), das Schloß zu Pillnitz, schon eine geistlosere, unmittelbare Nachahmung des chinesischen Zopfes, die hervorragendsten unter vielen andern Denkmälern jener Zeit, die der Residenz Sachsens ihr gegenwärtiges Antlitz erteilen, sind eben so viele Typen der verschiedenen Phasen des Rococo und des Zopfes.

Diese Worte Sempers sind vielfach angefeindet worden, und namentlich bekämpfte Albert von Zahn in seinem schon oben

zitierten Aufsätze die hier ausgesprochenen Ansichten Sempers so erfolgreich, daß man jetzt ziemlich allgemein zugiebt, Semper habe sich über den Ursprung des Rococo-Stils getäuscht.

v. Zahn bemühte sich bekanntlich einen holländischen Einfluß auf die Architektur des 18. Jahrhunderts festzustellen und führte als Hauptargument dafür das Japanische Palais zu Dresden an, dessen Erbauer Jan de Bodt seine künstlerische Erziehung in Holland genossen und welches ja ursprünglich vermutlich seines Stiles halber Holländisches Palais⁹⁾ geheißen habe. Zahn betrachtet also trotz Sempers gegenteiliger Behauptung Jan de Bodt der unverbürgten Tradition gemäß als alleinigen Erbauer des Japanischen Palais und glaubte an diesem Gebäude holländischen Charakter zu finden. Semper hat sich indessen nicht bewogen gefunden, infolge der Einwendungen von Zahns irgend etwas an den obigen Worten in der zweiten Auflage seines Werkes zu ändern, und zwar unseres Erachtens mit Recht, wie wir an dieser Stelle nachzuweisen versuchen wollen.

Vor allen Dingen bedarf hierzu die Thätigkeit Jan de Bodts und die Baugeschichte des Japanischen oder holländischen Palais einer Erörterung.

Welchen Anteil hat Jan de Bodt an der oben geschilderten Bauthätigkeit? Insbesondere ist er der Architekt des Japanischen Palais und hat die Tradition Recht, welche ihm nicht nur das Japanische Palais, sondern noch eine Reihe anderer Bauten in Dresden zuweist, ihn überhaupt als Baumeister eine ganz bedeutende Rolle in Dresden spielen läßt? Die Hauptquelle, aus welcher die meisten Angaben über Bodt stammen, ist Heineken in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, Leipzig 1768. Er berichtet Wahres und Falsches. Heineken nennt die Gebäude, welche Bodt unter Friedrich August II. in Dresden angelegt haben soll, nicht und betont ausdrücklich die Festungsarbeiten auf Königstein als wichtiger. Letztere sind durch Akten und Pläne im königl. sächsischen Hauptstaatsarchiv allein verbürgt. Die Nachricht, das Japanische Palais in Neustadt Dresden sei Bodts Werk, stammt von Hasche, der sich aber in seinen Angaben darüber selbst widerspricht. Es findet sich in den zahl- und umfangreichen Akten über Bauwesen im K. S. H. St. A. nicht der geringste Anhalt, daß Bodt

in Dresden selbst irgend welches Gebäude ausgeführt hätte. Heinecken stellt ferner die Vermutung auf, Bodt sei namentlich durch Vermittelung Longuelunes*) in sächsische Dienste gekommen und gebraucht den Kunstgriff, diese Vermutung an einer zweiten Stelle als Thatfache zu betrachten. Aber bereits 1715 giebt sich Bodt die größte Mühe, zugleich mit ungefähr 30 anderen französischen Offizieren, die sich aus Berlin fortsehnen, in Sachsen Aufnahme zu finden. Die Verhandlungen darüber dauern Monate lang und zer schlagen sich endlich; von Longuelunes Empfehlung ist in den Briefen und Verhandlungen durchaus nichts zu bemerken. Wäre Longuelune wirklich, wie Heinecken angiebt, nach 1713 noch mehrere Jahre in Italien geblieben, so könnte auch gar keine Rede davon sein. Er befindet sich aber schon seit 1713 in sächsischen Diensten, wie er selbst in seinem Testamente bezeugt. Veranlassung zur Berufung Bodts gab die Abdankung Wackerbarths, welcher »die von ihm seit 27/10. 1797 bekleidete Stellung als Generalintendant über alle in Polen und Sachsen befindlichen Civil-, Fortifikations- und Militärgebäude auch alle Akademien 1728 wegen herannahenden Alters und mitgenommener Kräfte« niederlegte. Bodts Ruf als Militärarchitekt und Ingenieuroffizier war damals schon weit über die Grenzen von Berlin gedrun gen, und Friedrich August I. brauchte einen tüchtigen Ingenieur für die geplanten Festungsbauten. Als solcher ward Bodt angestellt und hat auch mächtige Folianten über diese Wissenschaft hinterlassen. An Architekten aber fehlte es in Dresden wahrlich nicht, und nur aus konventionellen Gründen erhielt Bodt schliesslich den vollen Titel Wackerbarths. Wir sind überdies über die wirklichen Funktionen de Bodts durch die Akten des Oberbauamts vollständig unterrichtet.

Darnach bestand am 8. November 1728 das Oberbauamt zu Dresden aus folgenden Personen: Intendant Jan de Bodt, Hof-

*) Die Nachrichten über Bodt und Longuelune und andere Personalia stammen aus folgenden Aktenstücken loc. 4683. Akta, allerhand Militärchargen betr. loc. 393. Lettres et relations du comte de Wackerbarth au roi August II. loc. 589. Einige Briefe von König August II. 1711—37. loc. 1386. Ordres et lettres du roi à Gärtner, Leplat u. f. w. loc. 1386. Ordres et lettres du roi à Wackerbarth. loc. 3060 vermischte Schreiben an des Königs v. Polen Majestät 1705—13.

und Justitienrat Benemann, Oberkommiffar Gärtner, den Oberlandbaumeiftern Pöppelmann, Longuelune, Knöffel und dem »Architekten« Leplat. Bodt hatte auf ergangenen Befehl die Verpflichtung, »von den betr. Baumeiftern Riffe anfertigen und vom Oberbauamte in pleno examiniren zu laffen, was ratione des Schadens und Nutzens, der Kommodität und Unkosten und der Zierde zu erinnern fein möchte, darauf aber Pläne und Anschläge zur Approbirung einzureichen.« Pöppelmanns Wirkungskreis waren die Schlöffer und anderen königlichen Civilgebäude in Dresden, die theatralifchen Gebäude, die Orangerie und die Ställe, das türkifche Haus und Garten, der grofse Garten mit feinem Palais, Garten und Lufthaus zu Uebigau und Moritzburg. Unter Longuelunes Leitung gefchahen die Bauten, Reparaturen und Veränderungen an den Pillnitzer Luftgebäuden und Gärten, Knöffeln waren die Sedlitzer Gebäude und Gärten anheimgegeben, dem »Architekten« Leplat endlich fiel allein die Sorge für die innere Verzierung der Gemächer des Schloffes und anderer Dresdner Gebäude zu. Man könnte aus diefer Verteilung der Bauverwaltungsbezirke den Schlufß ziehen, als ob Bodt wenigstens die Militärgebäude gebaut hätte. Aber auch dies ift falſch. Die ehemalige Neufstädter Hauptwache wird ihm zugefchrieben, fie ſtammt aber bereits aus dem Jahre 1723 und die Annahme, Bodt habe die Kaſernen gebaut, muß dahin beſchränkt werden, daß er die nominelle Oberleitung über den Bau hatte. Denn die Verhandlungen über die Errichtung diefer militäriſchen Bauten*) geſchehen ohne fein Wiſſen, und erſt nachdem die Vorbereitungen fämtlich getroffen ſind, erhält er (17/9. 1731) folgende Mitteilung: »Nous avons réſolu de faire bâtir des caſernes au vieux Dresde ſuivant le plan que nous vous ferons délivrer et qui vous indiquera en même temps les places que nous deſtinons pour cela.« Auch die Angabe Heineckens, Longuelune ſei de Bodts Schüler geweſen, müſſen wir

*) Die Nachrichten über das Japanifche Palais und andere Bauten ſtammen hauptſächlich aus folgenden Akten: loc. 1058. Militärgebäude betr. voll: I—X. loc. 412. Militärgebäude betr. loc. 2215. Das Oberbauamt vol. I—IV. 1691—1769. loc. 2218. Das Civiloberbauamt vol. I—VI. loc. 2216. Die Beſtimmung des jährlichen Oberbauamtsquanti betr. loc. 557. Beſoldungsétat des Civiloberbauamts betr. loc. 557. Oberbauamtsſachen vol. I—VI. loc. 1092. Konzepte an den Grafen von Gersdorf.

beanstanden. Nach einer archivalischen Notiz, die wir den Aufzeichnungen des Freiherrn von ô Byrn verdanken, ist Longuelune schon 1669 geboren, also ein Jahr älter als Bodt. Erst elf Jahre nach diesem (1696) verließ er Paris, und hat nie eine militärische Stellung bekleidet wie jener.

Dies vorausgeschickt, halten wir uns für berechtigt zu der Behauptung, daß die bisher giltigen Angaben über Jan de Bodt ziemlich unzuverlässig sind und daß seine Thätigkeit als Architekt wenigstens für Dresden selbst weit geringer angenommen werden muß als bisher. Ja wir möchten so weit gehen, ihm jedweden direkten Anteil an den Bauten Dresdens abzusprechen, bis nicht der positive Beweis dafür erbracht ist. Wer ist nun der Architekt des Japanischen Palais? Das alte Holländische des Grafen Flemming ist Pöppelmanns Werk; die Abbildung desselben befindet sich in seinem Kupferstichwerke unter seinen übrigen Schöpfungen. Er hat aber auch den Umbau des Palais für Friedrich August I. bis zu seinem Tode zum mindesten geleitet. Denn in den Bauakten findet sich ein Schriftstück vom 9. September 1732, in welchem Pöppelmann als der Leiter des Baues anfragt, woher weiteres Geld zum Fortbau zu nehmen sei. Dieser Bau oder Umbau durch welchen das alte Flemmingsche Palais in dem neuen größeren Palais aufging, erfolgte wie die archivalischen Nachrichten¹⁰⁾ ausweisen in den Jahren 1729—41 und zwar so, daß das alte immer stückweise abgetragen und ersetzt wurde. Pöppelmann starb aber bekanntlich 1733, und es fragt sich nun, wer von 1733—41 den Bau geführt, wer also namentlich den Vorbau, den Pöppelmann unvollendet hinterließ, erbaut hat. Ein Blick lehrt, daß die beiden Fassaden von verschiedenen Meistern herkommen, und dies bestätigt Hasche, wiewohl er gewiß mit Unrecht Longuelune als den Schöpfer der Gartenfassade, die Hauptfassade aber mit den Arkaden das Meisterstück des Generals von Bodt nennt.

Noch müssen wir erwähnen, daß im Jahre 1766 eine Restauration des Japanischen Palais stattfand. Keller*) giebt an, die Vorhalle verdanke ihre Entstehung dieser Restauration, deren Leiter

*) H. Keller, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern. Leipzig 1788.

Johann August Gebhard gewesen sei. Die technische Untersuchung bestätigt diese Angabe nicht. Es könnte zwar auffallen, daß Steinmetzzeichen, welche an den übrigen Teilen in Menge vorkommen, am Vorbau fast gänzlich mangeln; auch ist die Verbindung der Gliederungen des Vorbaues mit denen der Hauptfassade nicht völlig geschaffen. Entscheidend aber erscheint in dieser Frage das Relief des Frontons: Chinesen und Sachsen bringen dem Fürsten durch Überreichung von Porzellangefäßen ihre Huldigung

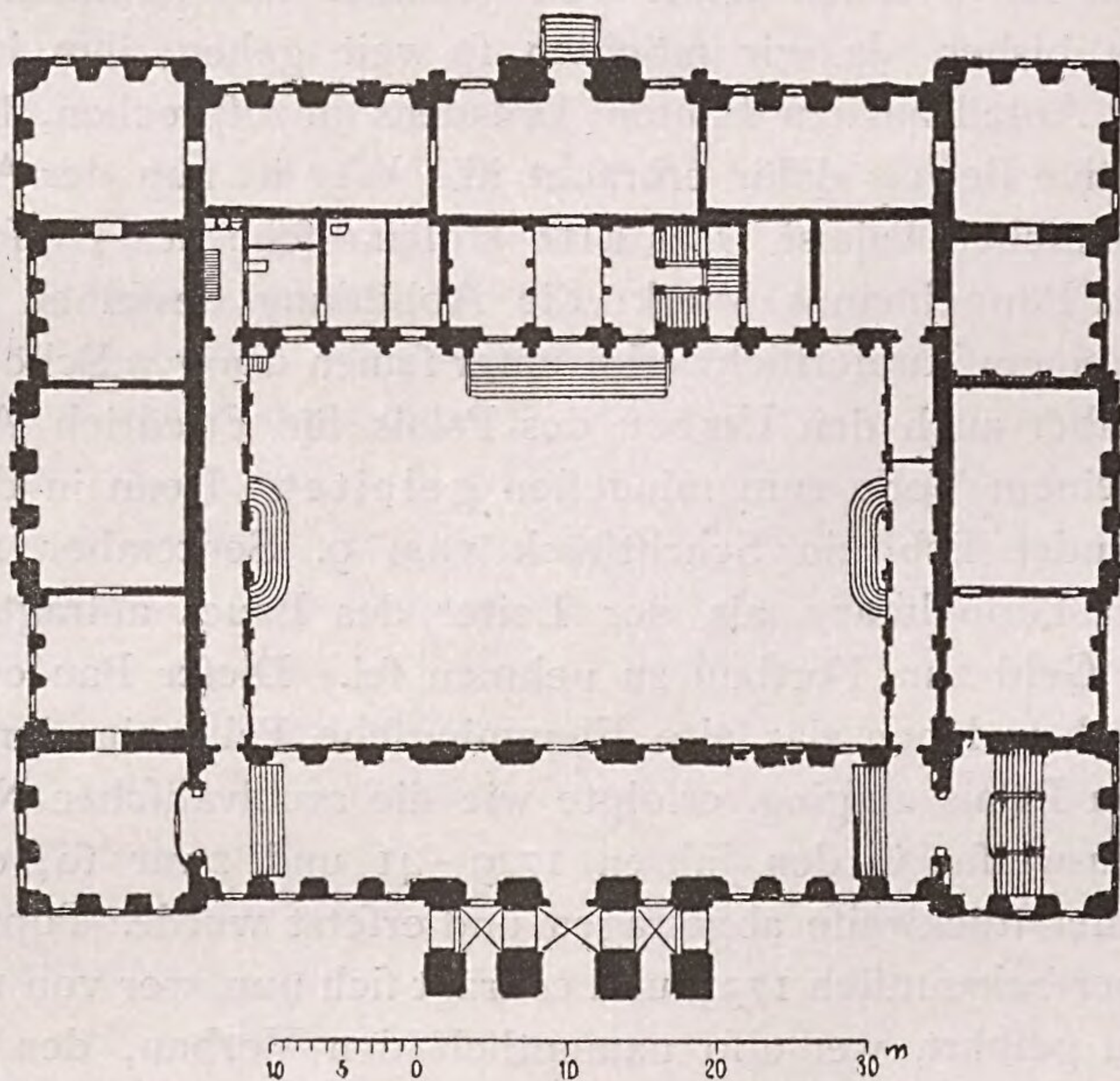


Fig. 5. Grundriss des kgl. Japanischen Palais zu Dresden; Erdgeschofs.

dar: im Jahre 1766 würde die Anbringung dieses Reliefs ganz sinnlos gewesen sein; denn man gestaltete damals das Gebäude zur Bibliothek um; man würde auch kaum noch eine so lebendige Gruppe, sondern vielmehr die modischen allegorischen Geräte und Rankenwerk gewählt haben.

Die Restauration des Palais wird sich also auf eine Umwandlung des Innern für Bibliothekszwecke und äußerlich auf die Anbringung der Inschriften beschränkt haben, wobei die früher noch vorhandenen Reliefs beseitigt wurden. Wer war aber der gefuchte

Architekt? Vielleicht kommen wir der Frage näher, wenn wir den Stil des Palais nach Grund-, Aufriss und Dekoration analysiren. Der Grundriss zeigt einen rechteckigen Hof, der auf allen vier Seiten von Gebäuden umschlossen ist. Auf jeder der vier Fronten

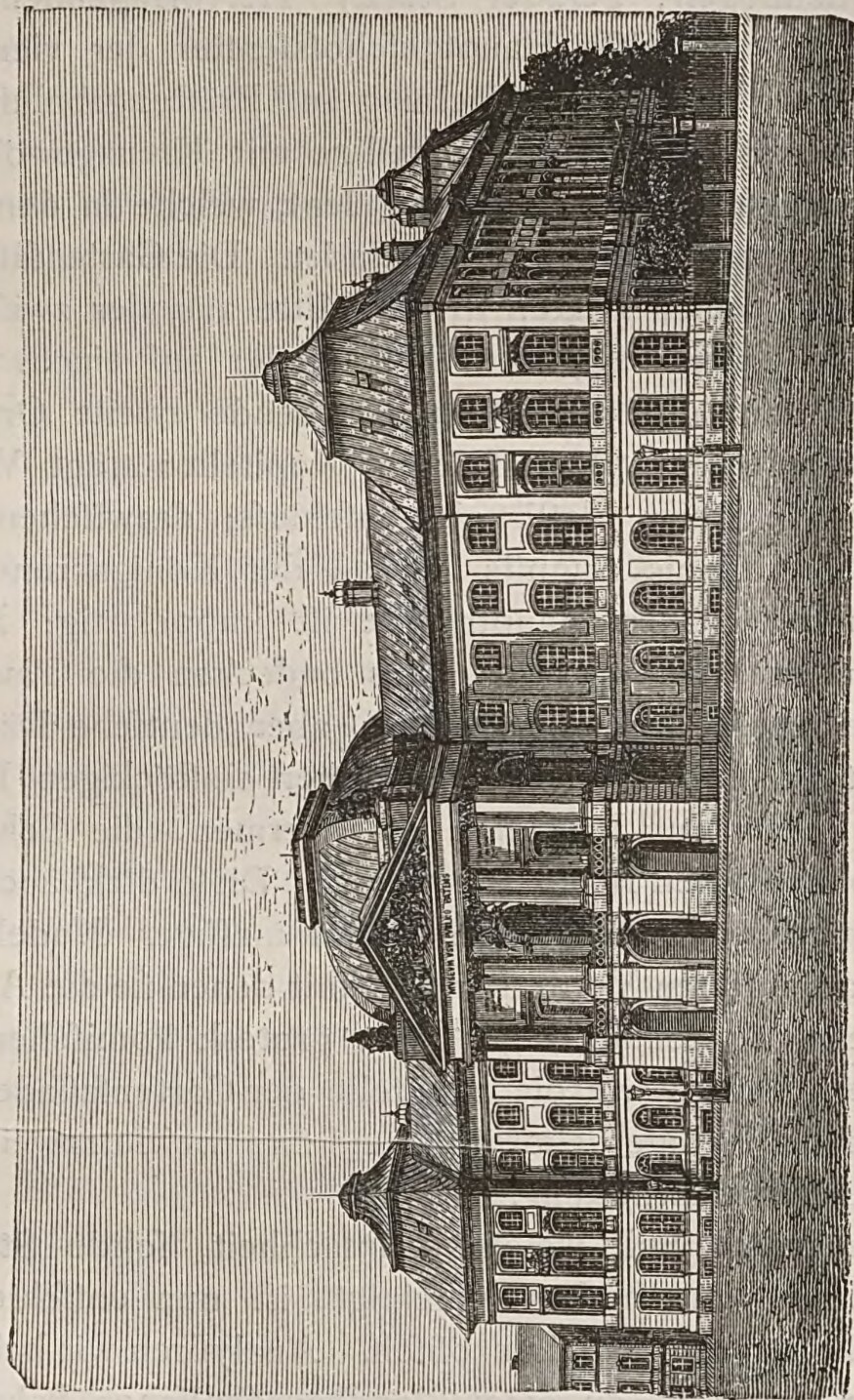


Fig. 6. Das kgl. Japanische Palais zu Dresden.

springt eine mittlere Vorlage aus zwei Rücklagen vor; das Ganze wird geschlossen durch vier Eckpavillons: eine vollkommen regelmäßige Anlage. Der Aufriss ergibt eine Zweiteilung: Keller- und Erdgeschoss, auf dreigetheiltem Sockel sich erhebend, sind durch Quaderfugung ausgezeichnet, im Hauptgeschoss und Mezzanin wer-

den die Schäfte mit durchgehenden Lifenen markiert. Ein flaches Brustgefims trennt beide Teile. »Anmutigen Wechsel« bringen die Fenster durch die sich nach Stockwerken, Vor- und Rücklagen anordnenden und abstufigen verschiedenen Fensterchlüsse (Rundbogen, Stichbogen, gerader Sturz.) Hervorragenden Schmuck trägt nur jedes mittelfte Hauptgeschosfenster der vier Pavillons in Gestalt einer Baldachinverdachung und Brüstungsbalustrade. Der Hauptfassade ist eine offene dreiteilige mit Kreuzgewölben überspannte zweigeschoffige Halle vorgelegt, welche in dem oben erwähnten Fronton ihren Abschluß findet. Die Gartenfassade zeichnet sich durch einen Balkon in der Mitte aus, der zwischen einer Doppellstellung vorgekröpfter Rustikapfeiler auf einem Japanesenkopfe ruht. Eine auf den Pfeilern stehende zweite Ordnung gekuppelter Säulen mit phantastischen Kapitellen trägt Waffen und Kriegsgerät in freier Plastik als Abschluß; dazwischen erblicken wir das Reliefbildnis Augusts II. von der Königskrone überragt. Das Dach der beiden Hauptrisalite ist kuppelartig; Mansarden-Zeltdächer auf quadratischer Basis bedecken die Pavillons, die Rücklagen tragen ebenfalls konkave, aber deutsche Dächer. Der Hof öffnet sich auf drei Seiten in einer einstöckigen Bogenhalle, an deren Schäften Japanesen als Hermen die Schäfte einer darüber befindlichen Balustrade tragen. Diese dickbäuchigen, vernügt grinzenden Gestalten von breiter massiger Modellirung sind in den krampfhaften Verdrehungen, mit denen sie die Anstrengung des Tragens zur Schau tragen, von grotesk komischer Wirkung. Sie erinnern ebenso wie die Kapitelle der Gartenfassade mit ihren Adlern an die Zwingerdekoration und sind wohl unzweifelhaft von Pöppelmannscher Erfindung.

Dieser ganze Stil, welcher Einfachheit, solide Strenge und repräsentative Vornehmheit vereinigt, ist nun entschieden nicht holländisch sondern rein französisch. Analysiren wir beispielsweise den ersten Grundriß zu einem landhausähnlichen Palaste in den Oeuvres d'architecture von Antoine Lepautre. Vier Gebäude, an denen Mittel- und Eckrisalite angeordnet sind, umschließen einen viereckigen Hof, der mit Arkadenumgang an drei Seiten versehen ist. Aus den Arkadenschäften wachsen drapierte Hermen hervor; Treppenanlage rechts und links im Frontgebäude. Diese Be-

schreibung paßt genau auf unser Japanisches Palais. Ebenso repräsentirt sich u. a. der Grundriß des Schlosses Perigny in Burgund von Desgodetz und Schloß Maison von Mansard.

Etwas Neues bieten diese Grundrissanlagen nicht, es ist nur das weiter ausgebildete Schema, welches im Anschlusse an den alten Schloß- und Burgbaustil zuerst Philibert de Lorme wieder beim Schlosse St. Maur anwandte. (Abbildung bei Du Cerceau.) Nur treten dort die flankirenden Eckpavillons dominirend auf, während man im 17. Jahrhundert allmählich dem Mittelfalite die hervorragendste Stelle anweist, den Eckrisaliten den zweiten, den Rücklagen den dritten Rang giebt. Einen Sockel oder Unterbau (soubassement) erklärt Lepautre für unumgänglich notwendig: wir vermiffen ihn noch bei Kargers Palais*) des Großen Gartens, wir finden ihn am Japanischen Palais und allen Dresdener Bauten des 18. Jahrhunderts. Die in Frankreich zuerst von Philibert de Lorme systematisch angewandten Boffagen verwendet Lepautre im großen Maßstabe, so daß seine Bauten einen schweren Eindruck machen. Oft aber macht er, wie dies auch am Japanischen Palais der Fall ist, eine Einschränkung dahin, daß nach Palladios Vorbilde nur der untere Stock rusticirt ist, während oben eine Säulenordnung (Pfeiler, Lifenen) zur Verwendung kommt. Wir finden weiter bei Lepautre die vierkappigen Kuppeldächer, die Mansarde, den allgemein üblichen Skulpturenschmuck, Arkaden mit Hermen u. f. w. Alles dies sind auch Charakteristica des Japanischen Palais. Die Hauptforderung, welche Lepautre stellt, ist, daß die Architektur gravité et solidité habe. Man wird diese beiden Eigenschaften dem Japanischen Palais nicht absprechen können. Es fehlt uns noch die Lifene. Auch sie kommt an einzelnen Gebäuden Lepautres vor, aber nicht als betontes Motiv. Letzteres ist aber bei Mansard der Fall, z. B. an seinem eigenen Hause (rue des Tournelles zu Paris, bei Blondel arch. franç. IV. 12. 2). Jean Richer, Le Veaus Schüler, verwandte sie systematisch am Hause der Gräfin d'Estrades (rue de Clérie) und am Hause Pasquier (rue Bourglabbé)

*) Allerdings aber befindet sich im K. S. Hofmarschallamte zu Dresden ein Plan desselben, welcher einen sehr vornehmen Sockel aufweist, und möglicherweise liegt der Sockel in der Erde. (Gütige Mitteilung des Hrn. Prof. Steche).

(Bl. arch. fr. II. 131). Bei den letzteren französischen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts stoßen wir auch auf den Fensterchlußwechsel, den Lepautre noch nicht kennt und auf die Altane. Auch Le Veau bediente sich der rusticirten Lifene mit Vorliebe (vgl. Marot oeuvres). Wollen wir noch weiter ins Einzelne gehen, so finden sich die am Japanischen Palais als Fensterverdachung auftretenden Baldachine, die Schlußstein- und Balustradenmotive sämtlich in französischen Kupferwerken des 17. Jahrhunderts vor (vgl. Architecture à la mode (f. n. e. a.) und Marot oeuvres).

Wir glauben hiermit den Beweis erbracht zu haben, daß der Stil des Japanischen Palais durchaus an den französischen anschließt; damit wird die Hypothese vom holländischen¹¹⁾ Einflusse auf die deutsche Architektur wenigstens für Dresden hinfällig.

Fände sich jetzt, daß zugleich mit und nach Pöppelmann ein Schüler Lepautres oder Manfards als Architekt thätig gewesen sei, so würde die Annahme, daß er der gefuchte Miterbauer des Japanischen Palais sei, kaum noch auf Widerspruch stoßen. In der That, wir brauchen nicht lange nach einem solchen zu suchen; denn der bereits mehrfach genannte Franzose Longuelune ist ein Schüler Lepautres, wie der zuverlässige Füßli*) mitteilt. Longuelune aber steht ohne allen Zweifel in Beziehung zum Bau des Japanischen Palais. Denn bereits im Jahre 1722 ging August II. mit der Absicht um, das von Flemming erworbene Palais umzubauen. Für diesen Bau hat Zacharias Longuelune urkundlich nach des Königs Angaben die vollständigen Risse entworfen; er wurde namentlich auf Wackerbarths Einreden hin verschoben. Wie wir aber bereits hörten, fand dieser Umbau in den Jahren 1729—41 doch noch statt. Sollen wir nun annehmen, Pöppelmann, der im Zwinger eine so großartig selbständige Stellung gegenüber der Renaissance einnimmt, habe sich späterhin den Franzosen angeschlossen, oder müssen wir nicht gerade dem Franzosen Longuelune, welcher direkt oder indirekt Lepautres Schüler war, einen größeren maßgebenden Einfluß auf die Gesamtanlage einräumen

*) Füßli, Künstlerlexikon n. d. N.

**) Loc. 2215. Oberbauamt betr. loc. 392. Korrespondenz Wackerbarths.

und Pöppelmann nur Détails im gegebenen Rahmen zuschreiben? Dieser Annahme steht nichts im Wege, und die noch vorhandenen Pläne*) im königl. sächf. Hofmarschallamte bestätigen sie vollkommen. Zwei derselben (bez. Kap. 9^a Nr. 1^a u. Nr. 1^b) zeigen offenbar den Grundriss des ersten Pöppelmannschen Baues für Flemming samt dem Garten. Ein dritter (Nr. 2^b) enthält den Grundriss des Palais allein nebst eingezeichneten Veränderungen, um die ursprünglichen drei freistehenden Gebäude in einen vierseitigen Gebäudekomplex mit eingeschlossenem Hofe zu verwandeln. Dies ist wohl der Longuelunefche Plan nach des Königs Angaben von 1722. Der nun folgende Grundriss, welcher mit dem aufgeführten Gebäude übereinstimmt, ist wesentlich einfacher als jener, namentlich im Vordergebäude, welches vorher als prachtvolle Säulenhalle gedacht war. Endlich finden sich vier Aufrisse (No. 2ⁱ. 2^k. 2^l. 2^m.) deren letzter vom Könige signirt ist und wohl ebenfalls von Longuelune herrührt.

Fassen wir das Resultat unserer Untersuchung zusammen. Jan de Bodt, der große Meister der Ingenieur- und Befestigungskunst, scheint keinen andern Anteil am Bau des Japanischen Palais als Dehn Rothfeller am Bau der Hauptteile des Dresdner Schlosses zu haben: die nominelle Oberleitung. Der Erbauer des alten, wie des neuen Palais ist Math. Dan. Pöppelmann, der Schöpfer des Zwingers; sicher nach seinem Tode, höchst wahrscheinlich aber zugleich mit ihm war Longuelune beim zweiten Bau thätig. Der erste Grundriss Longuelunes von 1722 ist in vereinfachter Gestalt dem Bau zu Grunde gelegt. Die Detail-Aus schmückung des reizenden Hofes und der Gartenfassade sind Schöpfungen Pöppelmannscher Phantasie. Das Vordergebäude, besonders die Vorhalle gehört ganz Longuelune an. — Wir kommen zur zweiten Frage.

Sind wir berechtigt von einem »eigentlichen Dresdner Rocostil« zu sprechen, wie es Semper that? Gewiss, so lange wir mit Semper darunter ganz allgemein den Stil verstehen, der unter dem geistigen Einfluß der laxen Sitten der Zeit und unter dem formalen der Porzellanfabrik an dem Hofe Friedrich Augusts des

*) Herr Prof. Steche hat das Verhältniß dieser Pläne in einem im Kgl. Sächf. Altertumsvereine am 13. Febr. 1884 gehaltenen Vortrage über das Japanische Palais eingehend auseinandergesetzt.

Ersten sich ausbildete. Gehen wir darauf kurz ein. Zuerst der Zwinger. Für gewöhnlich war dieser sogenannte Zwinger »ein Orangerieparterre mit Springbrunnen und Cascaden, Grotten und Bädern.« Jedoch für diesen Zweck allein würde König August nimmer so ungeheure Summen ausgegeben haben. Die ganze großartige Anlage diente vor allem der Prachtliebe und Vergnügungsfucht, welche das Leben am sächsischen Hofe damals beherrschte. Man jagte förmlich nach dem Seltenen, dem Niedergewesenen und einer Pracht ohne Gleichen auf Erden. Der Zwinger war vor allem darauf berechnet, mit dem Königlichen Schlosse zu Berlin zu wetteifern. Der Ruhm, den sich Friedrich I. durch seine großartigen Bauten erwarb, ließ August nicht schlafen. Sein ganzes Sinnen ging darauf, ein Werk zu schaffen, wie es die Welt noch nicht gesehen hätte; Berlin wenigstens sollte um jeden Preis in den Schatten gestellt werden. So entstand als erstes Denkmal Augusteischen Geistes und Strebens jener Festsaal unter freiem Himmel, zu welchem die Fassaden die Dekoration und den Abschluss, die Dächer, die Zuschauergalerien die Intérieurs die Rückzugsräume und Nebensäle bilden. Phantastisch verwebt sich in der Dekoration eine beziehungsvolle Mythologie mit der lebensprudelnden Gegenwart. Die vier Reiche des Jupiter, Neptun, Vulkan und Apollo sollten ihre malerische Verherrlichung in den vier Hauptgebäuden finden; der westliche Pavillon zeigt als Thema der Charakterisierung der Putten an den Saalbauten die vier Jahreszeiten, und an den oberen Teilen der von Faunen getragenen Pavillons haben sich die Olympischen alle zum Stelldichein versammelt. Alle drei hohen Künste vereinigen sich mit Natur und Wissenschaft, um dem Beherrscher dieser hesperischen Gärten, Herkules-Augustus, ihre Huldigung darzubringen. Die ernste Getragenheit der lang sich dahinziehenden Arkaden, der stil- und hoheitsvolle Renaissanceaufbau der Saalgebäude mit den stolzen hohen Bogenfenstern, die wildgroteske, übermütig über alle Stilshranken sich hinwegsetzende Barockpracht der breit durchbrochenen Pavillons, die vorkragende, üppig erblühende Ornamentik mit ihren dunklen Schatten, welche dem Stoffe und jeder Theorie spottet, diese offenbaren Gegenätze sind durch die Genialität Pöppelmanns zu einem festzusammenhängenden Organismus vereinigt und dadurch wird

ein überraschender Gesamteindruck erzielt. Die Einwirkung der Porzellanfabrik auf den Zwingerbau ist vor allem an den Spring-

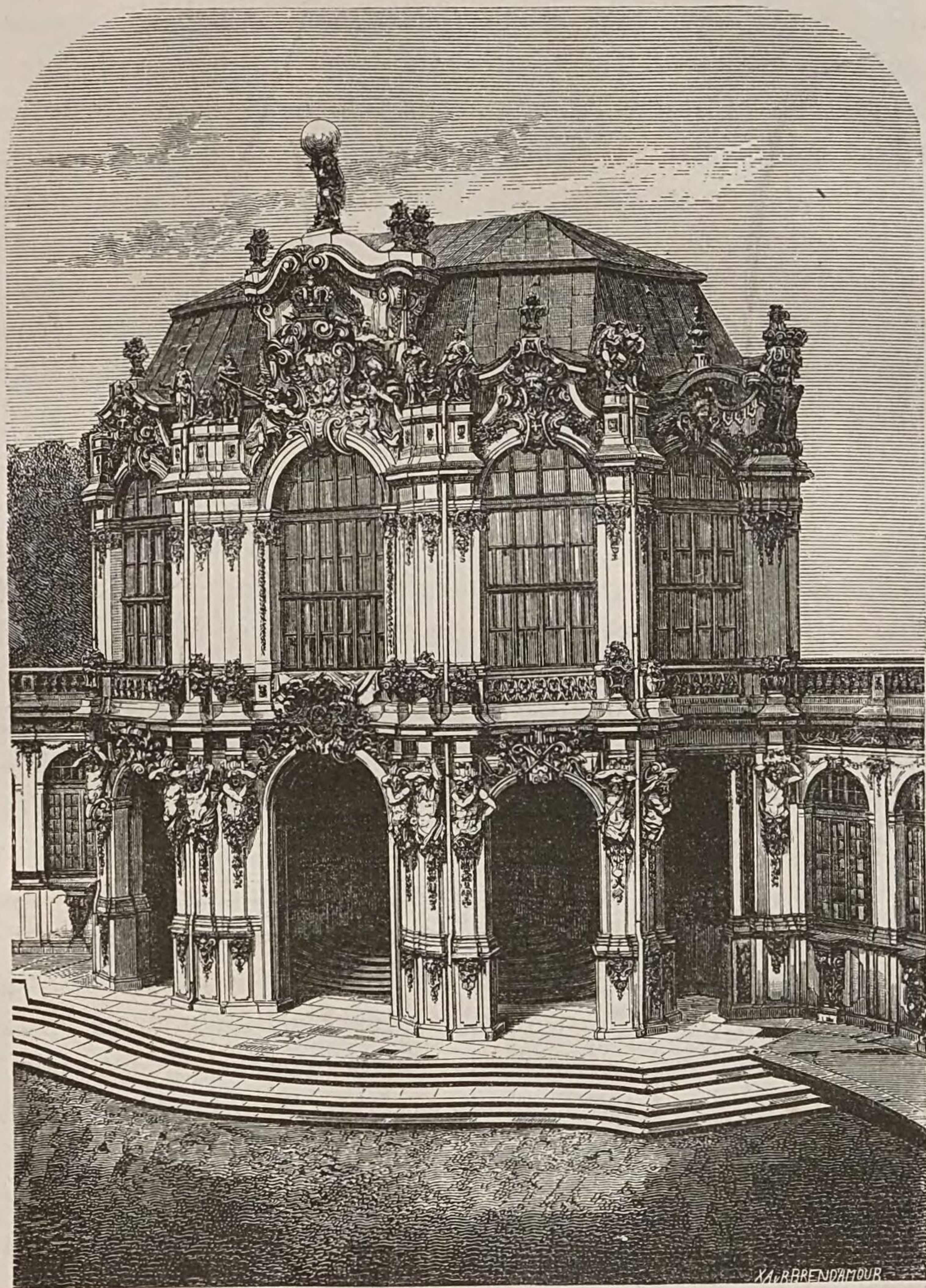
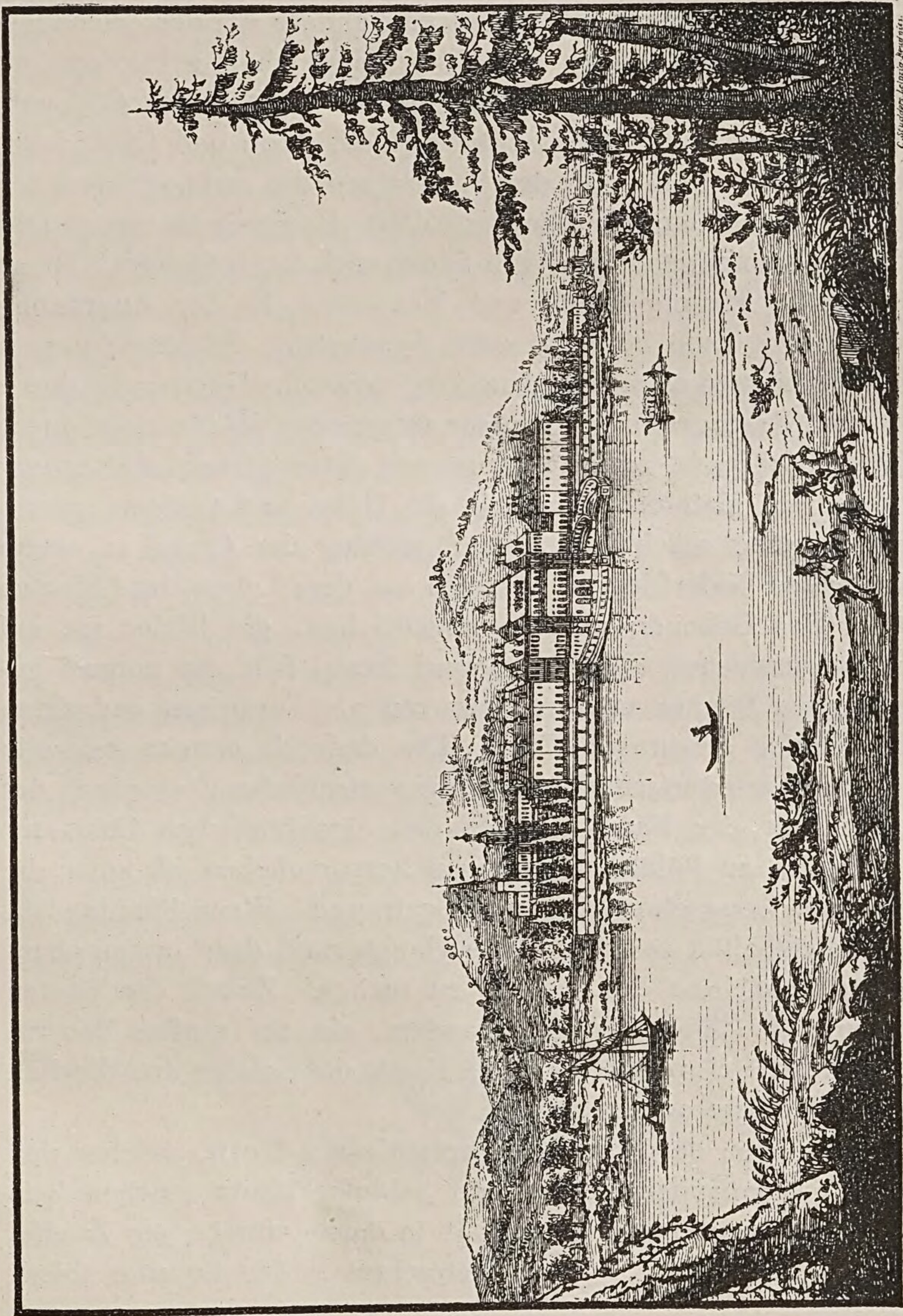


Fig. 7. Der Zwinger zu Dresden.

brunnen, Cascaden und Grotten, überhaupt in der Dekoration zu finden. Ihre Formation ist ganz im Sinne der durch das Brennen

und Schwinden hervorgerufenen unregelmässigen, gebrochenen, verzogenen und verschobenen Konturen gehalten.

Jedenfalls ist durch den Zwinger der Sinnesart und Lebensweise Augusts des Starken ein sprechender Ausdruck geworden. Seinem Streben und Trachten nach dem Ausserordentlichen und Prachtvollen kam die Erfindung und fortwährende Verbesserung des Porzellans vermöge seiner Neuheit, Seltenheit und Kostbarkeit aufs willkommenste entgegen. Der eigentliche Tempel, den er diesem einheimisch gemachten Modegötzen widmete, war das Japanisch-Meißnische Palais, wie es Wackerbarth richtig nennt. Die Giebelgruppe feiert seinen Erbauer als den Gönner und Schützer ausländischer und einheimischer Porzellanindustrie. Ein Plan Pöppelmanns (im Kgl. Sächf. Hofmarschallamt) giebt ein Bild von der prächtigen und geschmackvollen Weise, wie hier die vorhandenen Porzellanschätze ihre Aufstellung nicht in chronologisch-historischer Folge, sondern als eine »niegesehene, wunderbare Dekoration« an den ebenfalls mit Porzellan inkrustirten Wänden fanden. Von oben bis unten war dieses Gebäude mit kostbaren Vasen, Schüsseln, Tellern und Näpfen gefüllt. Hätte der spröde Stoff es erlaubt, ihn zu behandeln wie man wollte, so wäre das Porzellan Alleinherrscher im Japanischen Palais gewesen. Tische und Stühle wünschte sich der König von Porzellan, eine Orgel, und die Turmuhr, die Wände und die Japanerhermen. Dazu sollte jedes Gemach, wie die erhaltenen Bruchstücke von Plänen zeigen, in anderer Farbe ausgeführt werden, und um den Wert der Gegenstände zu erhöhen, jeder nur einmal gegossen werden. Manches von diesen kostbaren Stücken ist wohl ausgeführt worden, der Plan im ganzen blieb ein Traum: der Mangel an Geld, die Sprödigkeit des Materials, der Tod des Königs setzten ihn von der Tagesordnung ab. In den Räumen des Japanischen Palais pflegte sich der König der Benutzung seiner Schätze zu erfreuen. Eine ähnliche Ausstattung herrschte im Schlosse Sedlitz, in den Häusern mehrerer Großen zu Dresden und in den Lustgebäuden zu Pillnitz¹²⁾. In Pillnitz sollte, wie Wackerbarth sich ausdrückt, ein indianisches Lusthaus geschaffen werden, welches etwas ganz besonderes und weder in Welschland noch sonst irgendwo jemals in ähnlicher Weise gesehen worden sei. Lambris, Fensterbekleidungen u. dergl.



C. Stuckler, Leipzig Druck.

Fig. 8. Schloß Pillnitz bei Dresden im 18. Jahrhundert. (Nach einem alten Holzchnitte.)

bestanden aus Porzellan und die Wände aus Porzellanfliesen, welche sich in musivischer Weise zu Figuren zusammensetzten. Jedes Zimmer zeigte eine andere Farbe und eine andere Art der Zeichnung. Semper nennt das Schloß zu Pillnitz eine schon geistlosere unmittelbare Nachahmung des chinesischen Zopfes, das soll wohl heißen eine sich nicht mehr entwickelnde, stabil und schablonenhaft gewordene Kunst. In der That zeigen die noch vorhandenen Reste aus jener Zeit wenig Individualität; Longuelume war zu sehr an das Programm gebunden. Wir finden nach französischem Schema Erdgeschofs, Hauptgeschofs und Mezzanin. In der Anordnung der einzelnen Teile herrscht volle Symmetrie. Säulenordnungen und selbst Lifenen mangeln, ebenso irgendwelche Gliederung durch Brust- und Kranzgesimse. Vielmehr steigen die Wände quer durch ringsherumführende reiche Altane mit französischem Gitterwerk unterbrochen, glatt und gerade in die Höhe und endigen unterm Dache in einem mächtigen Ablauf, welcher den Grund zu einem fortlaufenden Bilderfries mit Szenen aus dem Leben der Chinesen bildet. (Das Gebäude ist gelb angestrichen, die Bilder rot auf blauem Grunde ausgeführt). Hierauf setzen sich die concav geschwungenen Dächer mit ihren bizarren als Türmchen gedachten und malerisch gruppierten Ecken. Die dadurch erzielte reizvolle Silhouette, die Buntfarbigkeit und die vortreffliche Verbindung der Gebäude mit der Natur ergeben den eigentümlichen Charakter des Schlosses zu Pillnitz. Besonders hervorzuheben ist noch die wundervolle Longuelunesche Landungstreppe. Wenn Pillnitz nicht mehr Individualität zeigt, so ist der Hauptgrund dazu in den phantastischen Absichten des Königs zu suchen. Zweck der Bauten in Pillnitz ist schliesslich nichts anders, als ein grosses Bauern-divertissement, bei welchem sich der König mit Gefolge drei Wochen lang aufs Höchste amüsirte*).

Wir glauben, daß über den gemeinfamen Geist, welcher den Zwinger, das Japanische Palais und Schloß Pillnitz erstehen liess und in ihrer ursprünglichen Gestalt in ihnen atmete, ein Zweifel kaum bestehen kann. Formell betrachtet bilden sie eine abstei-

*) Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe Friedrich August II.

gende Linie, aber jene allgemeinen Voraussetzungen gaben Semper das Recht sie als zusammengehörig zu betrachten und mit dem Namen fächsisches Rococo zu bezeichnen. Er ging bei seiner Erklärung von Rococo zuerst von dem subjektiven Elemente, von den treibenden Kräften aus, welche der Kunst unter August II. ihr Antlitz verliehen und versuchte, sowie dies auch Springer gethan, in dem Wort Rococo den Geist der Zeit zu erfassen.

Betrachten wir dagegen die Gebäude rein formell, wie dies der gegenwärtigen Anschauung gemäß ist, so schließt sich die Bezeichnung Rococo aus.

Der Zwinger bietet dann eine Verbindung von italienischer Renaissance und Barockstil, das Japanische Palais französischen Palaststil vom Anfange des 18. Jahrhunderts, Schloß Pillnitz Verflachung des französischen Stiles und phantastische Verquickung mit fremdartigen Elementen. Allen drei Gebäuden gemeinsam ist die Verwendung des Porzellans als Dekorationsmittel, welche in demselben Maße zunimmt als die künstlerische Individualität schwindet. Am stilreinsten stellt sich das Japanische Palais dar; die Verwandtschaft des Grund- und Aufrisses mit dem im zweiten Kapitel geschilderten Blondel-Briseuxschen Ideal fällt in die Augen; sie erklärt sich aus den gleichen Wurzeln der Tradition. Diese relative Stilreinheit ermöglicht denn auch am ehesten eine Fortpflanzung und Weiterentwicklung, und so wird es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir im nächsten Kapitel die Dresdner Architektur die kaum errungene Selbständigkeit aufgeben sehen und auf rein französischen Bahnen finden.



V. KAPITEL.

Krubfacius. I. Periode 1718—1763.

Wir wollen, dafs künftighin, bei allen neu aufzuführenden Palais und anderen Bauten sowohl auf den davon zu hoffenden Nutzen und Gemächlichkeit, dermalen aber, was die Struktur betrifft, dahin gesehen werde, dafs an allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zieraten nicht überflüssiges, weniger etwas gezwungenes und unanständiges, wohl aber dagegen alles sich dergestalt eingerichtet finde, dafs es einesteils dem Hauptzwecke, wozu jedes Gebäude von uns destiniert, gemäß sei (*bienséant*), andernteils die Architektur durch die angebrachten Zierate nicht verdunkelt noch unterdrückt, vielmehr durch ihre anständige »Vergesellschaftung« noch mehr relevirt werde. Und da wir glauben, dafs auf solche Weise leicht zwei bis drei Teile von dem Schnitzwerke und der Bildhauerarbeit, wie solches bis dahin hier und da angebracht worden, wegbleiben könne, also sollen dagegen diejenigen Zierate, deren man zu vorbenanntem Zwecke benötigt ist, stets den allergeschicktesten Leuten verdungen werden.« Diese dem neuen Baureglement entlehnten Worte, welches unmittelbar nach Friedrich August des II. Regierungsantritte, »wegen der unter den Architekten eingerissenen Misswirtschaft und Willkür« erschien, sind charakteristisch für die Reform, welche der Sohn des zweiten Gründers von Dresden anstrebte. In ihnen tritt der Einfluß Jan de Bodts zu Tage ¹³⁾.

*) Siehe die oben zitierten Akten das Bauwesen betr.

Auf ihre volle Übereinstimmung mit den Grundsätzen der von uns Rococoklassiker genannten französischen Architekten brauchen wir kaum aufmerksam zu machen, Longuelunes Fassade zum Japanischen Palais aber spiegelt den Inhalt dieser Worte aufs deutlichste wieder.

Il n'a point les défauts pompeux
De la chapelle de Versailles,
Ce colifichet fastueux
Qui du peuple éblouit les yeux
Et dont le connaisseur se raille.
Simple en était la noble architecture;
Chaque ornement, à sa place arrêté,
Y semblait mis par la nécessité,
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'oeil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté.

So beschreibt fast gleichzeitig mit dem Erlaß des neuen Dresdner Baureglements Voltaire den Tempel des Geschmacks.

Die von Friedrich August II. scheinbar so energisch und schnell angebahnte Reform blieb wenigstens für die Verwaltung im Baufache ohne Folgen. Pöppelmann, gegen den sie sich wohl teilweise richtete, ging seinem verstorbenen Gönner bereits im nächsten Jahre im Tode nach, und es würde jetzt für Longuelune die Zeit gewesen sein, die Herrschaft über die Architektur Dresdens anzutreten. Leider sollte dies nicht der Fall sein, und so befinden wir uns in der Lage, den feinsinnigen, mit einer reichen, stets aber maßvollen Phantasie gepaarten Geistreichtum Longuelunes anstatt in hochragenden Bauten in den zahlreichen großartigen Plänen*) auffuchen zu müssen, mit deren Anfertigung Longuelune sich in seiner unfreiwilligen Muse beschäftigte.

Muse aber hatte er vollauf, denn es begann jetzt die Despotie des Grafen Brühl, unter dessen Günstlinge weder Bodt noch Longuelune zählten. Wenn Justi**) sagt, unter Friedrich August II. sei der französische Geschmack völlig von dem italienischen verdrängt

*) Da ihre Herausgabe von Herrn Professor Steche, welcher sie fand, geplant wird, müssen wir darauf verzichten, hier davon zu sprechen.

**) Justi, Winkelmann I, 259 ff. — loc. 2115 den Oberlandbaumeister Knöffel betr. — loc. 6286 den dem Oberlandbaumeister Knöffel vererbten Pulverturm betr. 1743. — loc. 1055 Militärgebäude betr. I 360 ff.

worden, so hat das, von dem einzigen königlichen Monumentalbau unter seiner Regierung, der katholischen Hofkirche zu Dresden, abgesehen, auf die Baukunst keine Anwendung. Aus dieser Periode stammen überhaupt weniger Bauten als Projekte, da sich das Interesse Augusts des II. mehr auf Musik und Malerei erstreckte. Der heftigste Gegner Chiaveris, des Erbauers der katholischen Hofkirche, war Johann Christoph Knöffel¹⁴⁾, der allmächtige Günstling Brühls. Von unerfättlicher Habgucht und Eitelkeit getrieben, legte er Bodt und Longuelune gänzlich brach und nötigte endlich auch Chiaveri durch seine Intriguen zur Aufgabe seiner Stellung. Sein positives Schaffen und sein Einfluss auf die Kunstentwicklung sind nicht bedeutend genug, als dass wir uns eingehend mit ihm zu beschäftigen brauchten. Wir knüpfen vielmehr unsere weitere Betrachtung der Dresdner Architektur im 18. Jahrhundert an die Person von Krubfacius, welcher theoretisch und praktisch von wesentlich höherer Bedeutung ist, als Knöffel und als der eigentliche Erbe und Fortbildner der Longueluneschen Grundsätze betrachtet werden muss.

Friedrich August Krubfacius*) ward am 2. März 1718 zu Dresden geboren und erhielt von seinem eigenen Vater, welcher geheimer Registrator beim geheimen Konfil war, eine vorzügliche und vielseitige Bildung. Er entschied sich, wohl beeinflusst von den vortrefflichen Ausichten, welche sich den Architekten damals boten, für diesen Beruf. Einer seiner Verwandten, der Obristleutnant Christian Krubsacius, unterrichtete ihn demgemäss in der Mathematik und den Elementen der Architektur. Wir wissen nichts von diesem Manne, als dass sich sein Name zugleich mit einigen anderen unter dem Gutachten findet, welches von der Obercivil- und Militärbaukommission wegen des Weiterbaues der Frauenkirche nach Bährs Tode abgegeben ward.

*) Krubfacius betr. Meusel, das gelehrte Dresden. — Keller, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern. — loc. 894. Acta, die neuerrichtete Kunstakademie betr. vol. I Bl. 42, III 127, IV 106, VII (f. auch Abt. XI, Bd. I, Bl. 9b.) — loc. 2741, vol. II. Bl. 189, 202. Geheime Kabinets-Gesandtschaftsakten. — loc. 557 Befoldungs-
etat des Civiloberbauamts. — loc. 35 832, 35833, No. 121—130, No. 225—233. Acta, die beim Oberbauamte Dresden vorgefallenen Baue und Reparaturen 1744—99, 20 Voll. vergl. auch die schon zitierten Bauakten.

Das Zeugnis, welches die vier unterzeichneten Herren durch dieses Gutachten sich selbst ausstellten, spricht wenig für große Anschauung und Befähigung in der Baukunst. Wir dürfen den Schluss daraus ziehen, daß Christian Krubfacius als Architekt von untergeordneter Bedeutung und der Einfluss auf seinen jungen Neffen nur ein geringer war. Entscheidend wurde für diesen, daß er in Longuelunes Schule übertrat. Zu unfreiwilliger Muse verurteilt und daher nicht imstande seine Ideen zu verwirklichen, zog dieser nämlich ¹⁵⁾ eine Anzahl von jungen Architekten an sich heran und verpflanzte mangels eigener praktischer Thätigkeit in diese seine künstlerischen Anschauungen. Unter seine Schüler gehört Krubfacius. Er war eine durchaus verstandesmäÙig angelegte Natur; die Kritik regte sich frühzeitig in ihm, und nie und nirgends kommt in seinen Worten oder Werken Begeisterung oder übersprudelnde Phantasie zum Durchbruch. So fielen die Lehren Longuelunes, welche, wenn nicht die erfrischende Phantasie des Meisters sie belebte, zu einer sehr nüchternen Produktion anzuleiten geeignet waren, bei ihm auf den fruchtbarsten Boden. »Edle Einfachheit!« hieß schon damals das Schlagwort. Der Zwinger war dem jungen Mann ein Greuel. Nie sah er ihn wohl mit freudiger Naivetät an, würdigte nicht den genialen Geistreichtum, der sich in Grund- und Aufriss, in Verteilung der Massen und Steigerung des Effekts ausdrückt, nicht die spielende Überwindung der großen technischen Schwierigkeiten, sondern verblendete sich in heftiger Opposition gegen die an der Göttin *Simplicité* begangenen Sünden. Das Japanische Palais, das Pyramidengebäude, die Ritterakademie, alles Gebäude, an denen die größte Klarheit herrscht, an denen nicht reicher Schmuck die architektonischen Gedanken verdunkelt, sondern alle Glieder rein, vielleicht gar nüchtern dem Auge sich darbieten, das waren des jungen Krubfacius Ideale.

Im Jahre 1740 trat er in den sächsischen Staatsdienst und begann wenige Jahre darauf seine schriftstellerische Thätigkeit. Wir erhalten volle Klarheit über seine damaligen Anschauungen aus dem Aufsatz: »Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst,«^{*)} den wir teils wörtlich, teils im Auszuge wiedergeben.

^{*)} Neuer Bücheraal der schönen Wissenschaften und freien Künste. Bd. IV 1745.

Von vorn herein bekennt er sich als Vorkämpfer für die Antike, aber er tritt nicht für die von Palladio und Vitruv ein, sondern verlangt unvermitteltes Zurückgehen auf die Werke der Alten selbst. Dadurch allein sind die unzähligen Fehler wider die Natur der Säulenordnungen und den wahren Gebrauch ihrer Zierate, welche infolge mißverständlicher Erklärung Platz gegriffen haben, zu beseitigen, dadurch allein können wir zu einer Läuterung des Geschmacks und zur Wiedererkennung des wahren Stiles hindurch dringen. Denn die Alten schöpften aus der einzig wahren Quelle alles Schönen, der Natur, die Schönheit ihrer Werke beruhte auf der inneren Notwendigkeit derselben. Der Natur fahen sie vor allem das Ebenmaß aller Teile eines Kunstwerkes ab: die Proportionslehre war daher als Voraussetzung aller Schönheit ihr erstes Prinzip. Dem vollkommensten Vorbilde der Natur, dem Menschen, bildeten sie die Säule nach. Vier Säulenordnungen, die dorische, jonische, korinthische und die toskanische, Abbilder der verschiedenen Typen des Menschen, erkennt Krubfacius allein als echt und ursprünglich an. Die toskanische ist seines Erachtens ägyptischen Ursprungs und von den Etruskern umgebildet. Gegenüber diesen teilweise auf die Säulenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgehenden Anschauungen hat er indessen eine Ahnung vom Zusammenhange zwischen Form und Zweck der griechischen Bauglieder; im Vergleich mit unseren auf Böttichers Untersuchungen fußenden Anschauungen vom Geiste griechischer Baukunst ist dieses Verständnis freilich nur ein unzulängliches und äußerliches. Er weist hin auf die innige Verbindung aller Glieder, welche einen dorischen Tempel als vollendeten Organismus erscheinen läßt, erklärt u. a. den Fries als Balkenlager, die Zahnschnitte als Sparrenköpfe, das Vorkragen des Kranzgesimses als Offenbarung seines Zweckes (als Säulendach) und spricht aus, daß die Funktionen der Glieder jedesmal den Grund ihrer Verzierung abgaben. Die Kenntnis dieser Prinzipien ist nach Krubfacius die Grundbedingung jedes gefunden Urteils in der Baukunst und jeder guten architektonischen Erfindung. Vorzügliches Verständnis der Antike in diesem Sinne besitze Herr von Knobelsdorf, dessen Berliner Opernhaus völlig nach den Regeln der Griechen zustande gebracht sei und die gerechte Bewunderung aller Kenner genieße.

»Noch vollkommener würde es fein, wenn nach dem ersten Entwurfe auch an den beiden Langseiten Säulenlauben angebracht wären.«

Diesem Programm folgt eine Bekämpfung der Lehren und Werke von Zeitgenossen. Die Übereinstimmung mit Cordemoy und den übrigen Rococoklassikern ist unverkennbar, zuweilen wörtlich.

»Eine Anzahl von ausgeführten Bauwerken und architektonischen Büchern haben eine grenzenlose Vermischung und Verwirrung der Ordnungen, ihrer Teile und Verhältnisse hervorgerufen, die man vergebens mit dem Namen einer neuen Ordnung zu beschönigen sucht. Die Verwirrung wird gerade durch die vorzüglichsten Baumeister selbst noch vermehrt, deren sogenannte deutliche Anweisungen unförmig, weitläufig und unvolkstümlich sind. Am verderblichsten sind sie in den Händen bloßer Werkleute und empirischer Handwerker, welche in ihrer Geistesarmut die Bücher als Efelsbrücken ihrer Phantasielosigkeit betrachten, während sie doch nur anregen sollen. Von diesen Leuten stammt auch die verwerfliche Anwendung des Grillen- und Muschelwerks. Ist es denn möglich an den flickrigsten Aus- und Einbiegungen die geringste Schönheit zu bemerken? Wenn architektonische Schönheit im Ansehen der Dauer und Stärke besteht, so findet sich bei dem neuen Grillenwerk gerade das Gegenteil. Denn hat es nicht beständig das Ansehen einer schwachen, zarten und angeklebten Materie, die keine Last zu stützen und zu tragen, sondern bloß das Wasser an sich zu halten und dadurch seinen eigenen Verfall desto geschwinder zu befördern scheint? Gerechtfertigt ist die maßvolle Anwendung dieser Zierate bei beweglichen Dingen und Zimmerverkleidungen. Nur müßte man sich vor widerfinnigen Ausschweifungen hüten und streng darauf achten, daß diese Ornamente jederzeit einen natürlichen Schwung, eine natürliche Biegung behalten, »so daß eins dem andern willig folgt und nach Art der Muscheln am menschlichen Körper eine Seite sich alsdann in die Höhe hebt, wenn sich die andere einwärts biegt, Anstatt des wilden und ungestalten Muschelwerks müssen ferner natürliche Laubzweige und andere aus der Natur vernünftig gewählte Gegenstände nachgebildet werden. Dadurch wird ungeachtet der Symmetrielosigkeit doch nicht alle Übereinstimmung mit der Natur

aufgehoben. Mustergiltig ist hierfür der Bildhauer Nahl in Berlin. Er hat das Wilde und Muschelförmige zwar beibehalten, jedoch mit einer solchen Mäßigung angebracht, daß er mit wenigem viel verziert, und die Ernsthaftigkeit mit dem Schmucke glücklich zu vereinigen gewußt, so daß sein Geschmack vor allen übrigen der wahre goût baroque genannt zu werden verdient.«

Wendet sich diese Polemik gegen Kunsterscheinungen des 18. Jahrhunderts, so die folgende gegen Erfindungen älteren Datums.

»Ein zweiter Mißbrauch in der Baukunst bringt seinen Urhebern ebenso wenig Ehre, die halbrund geschwungenen oder auch wunderlich aus- und eingebogenen Gesimse über Thüren, Fenstern und Firsten der Giebel (Frontons) besonders wenn sie noch zum Überflusse mit dergleichen muschelförmigen Schilden geziert werden. Hier liegt ein Fehler gegen die Optik vor*).

Weiter kommt Krubfacius auf die Vorsprünge (Rifalite und Verkröpfungen) zu sprechen. Er verwirft sie; denn sie schlagen dem Zwecke zu verschönern ins Gesicht, indem sie entweder das Ganze ohne Not in zu kleine Teile trennen oder die doch durch Schmuck besonders zu betonende Mitte des Hauses unansehnlich machen und das Gebäude zu kurz erscheinen lassen. Ersteres geschieht durch zu häufige Verwendung der Halbfäulen und Wandpfeiler, das zweite durch Anbringung dreier Vorsprünge nach französischer Vorschrift, das letzte, wenn ein Gebäude nur zwei seitliche Rifalite hat. Demgemäß gesteht Krubfacius nur die Anordnung eines mittleren, durch Schmuck ausgezeichneten Vorsprungs zu, wodurch alle jene Mißstände vermieden und eine schöne Symmetrie erzeugt würde.

Diesen Sätzen liegt das Streben nach Einfachheit um jeden Preis zu Grunde, der mangelnde Sinn für Mannigfaltigkeit in der Einheit tritt darin zu Tage.

*) Häuser, wie solche hier getadelt werden, finden sich noch heute in Dresden, z. B. große Meißnerstraße No. 1, 3, 5, Ecke der Töpfer- und kleinen Fischergasse; besonders reich ist das hierher gehörige Stallmeister Brühl'sche Palais auf der großen Schießgasse mit seiner 20 Fenster breiten Fassade. Drei flache Vorlagen sind an diesem Hause angeordnet. Die mittlere umfaßt drei Paare gekuppelter Fenster, deren jedes eine ungemein prächtige Verdachung aus Schilden, Vasen, Medaillons in Verbindung mit Windungen und Muschelwerk besitzt. Denselben Schmuck tragen auch die einfachen Fenster der beiden seitlichen Vorlagen.

Die Franzosen leitete bei jenen Bestimmungen ein feines Gefühl für Symmetrie mit bestimmtem*) Mittelpunkte. Krubsacius ahnt davon eigentlich nichts, hält sich vielmehr für berechtigt, nach seinen Grundsätzen eigene Gesetze aufzustellen. Unter Symmetrie verstand man im vorigen Jahrhundert einstimmig »Gleichheit der beiden Seiten bei sich selbst gleichem Mittel«. Die weiteren Irrtümer des Krubfacius wollen wir später an einem seiner Bauwerke nachweisen. Er fährt in seiner Polemik fort wie folgt:

»Ein dritter Fehler gegen die Perspektive sind die reichen Fensterumrahmungen. Stehen viele Fenster in einer Reihe nahe beisammen, so wird deren ansehnliche Grösse und richtige Verhältnisse zum Ganzen ein weit besserer Schmuck sein. Denn bei dem weiten Gesichtspunkte, von welchem aus ein grosses und langes Gebäude erst betrachtet werden kann, sind kleine Zierate nicht mehr zu unterscheiden, verschwimmen vielmehr in einander und sind folglich überflüssig. An bürgerlichen und kleinen Gebäuden sind überhaupt Zierate, also auch reich verzierte Fensterrahmen um so viel sträflicher, je weniger die innerliche Armut der Wände in den Zimmern damit in Verbindung steht und von rechts wegen doch das Innere viel reicher und schöner als das Äussere sein soll. Letztere Bemerkungen sind um deswillen wichtig, weil sie die Abhängigkeit des Krubfacius von den französischen Theoretikern beweisen: er verfißt damit den Grundsatz der Bienséance und die von den Franzosen betonte Gesamtwirkung erscheint auch ihm einzig massgebend.

»In die Kategorie unbegründeter Verzierungen gehören weiter die ganz verlassenen und nichts bedeutenden Pfeiler an den Ecken der Häuser, desgleichen blinde Thüren und Fenster, in deren Brüstungen kleine Geländer (balustres, entrelacs) stehen.«**)

Aus dem Dache, welches nur aus dem Bedürfnisse des Wetter-

*) Gegensatz: virtueller Mittelpunkt. Vgl. die letzte Anm. im Anh.

***) Hasche nennt die hier getadelten Eigentümlichkeiten: Pöppelmannschen Stil. An den beiden äusseren Ecken derselben treten ganz flache Wandpilafter hervor, deren Kapitelle ohne jeden organischen Verband aus angeklebtem und herabhängendem Band- und Flechtwerk bestehen. Dazu kommt reicher plastischer Schmuck, namentlich Muschelwerk innerhalb der viel variirten Fensterfrontons, reiche Brüstungsfüllungen und kleine Konsolen. Häuser dieser Art sind grosse Meissnergasse No. 2, 4, 8, kleine Meissnergasse No. 5, 6, Landhausstrasse 13, Judenhof 5 in Dresden.

schutzes hervorging, hat sich der Giebel, der Fronton entwickelt. Die Vorderseiten der Tempel nebst deren Thüren und Fenstern waren mit diesen Frontons verziert, wie antike Bauten und Schriften erweisen. Runde Frontons haben nicht solche genetische Gründe für sich, sind also verwerflich. Noch viel sinnloser sind schnörkelförmige, zerschnittene, geschwungene Giebel, welche jeder Erklärung spotten. Die gebrochenen Dächer (Manfarden) schaden weniger dem Ansehen als den Häusern selbst, sie lasten unnötig und sind kostspielig. Balustraden, welche ein unschönes Dach verbergen sollen, deuten nichts an, als eine Verblendung und Unwahrheit, weil man auf die Vorsprünge keinen freien Ausgang hat. Mit der Schwachheit derjenigen aber, die an den Würfeln der Fußgestelle halbe Säulchen förmlich ankleben, und an den Kappfenstern und Schornsteinen besondere zierliche Erfindungen anbringen, muß man mehr Mitleid haben, als Unwille zeigen.«

Der 27jährige Krubfacius hat, wie aus dieser ganzen Darlegung deutlich hervorgeht, die Anschauungen der Franzosen Cordemoy, Blondel, Briseux völlig in sich aufgenommen. Im wesentlichen sind die theoretischen Grundsätze hier wie dort dieselben: Antike, Proportionen, Perspektive, Natur, Bienséance. Vielfach entbehren freilich die Gedanken des Krubfacius noch der gehörigen Klarheit und Läuterung, aber sein unermüdliches Streben nach Wahrheit und Erkenntnis der innersten Gründe ist trotz aller Irrtümer wohlthuend und aner kennenswert.

Ein entsprechendes Urteil gewinnen wir aus dem ältesten uns bekannten Bau des Krubfacius, dem Schlosse Otterwisch*) bei Leipzig, welches er 1752—54 nebst Garten im französischen Stile anlegte. Es entspricht völlig dem Blondelschen Schema; die Anlage der vielen geheimen Treppen, Thüren, Verbindungsgänge, Entrefols und Wandkabinets verrät ein Raffinement, welches sogar die französischen Vorbilder in den Schatten stellt. Die Fassade ist künstlerisch wertlos und zeigt, daß die Grundsätze ihres Erfinders damals, abgesehen von ihrer negativen Seite, der Klarheit und Selbständigkeit noch entgegenreiften.

*) Vgl. die Rittergüter Sachsens u. f. w.

Im Jahre 1755 erhielt Krubfacius eine günstigere Lebensstellung. Bereits 1752 war nach Knöffels Tode ein größeres Avancement unter den Architekten eingetreten. Julius Heinrich Schwarze wurde Oberlandbaumeister und überkam zugleich den Auftrag, die katholische Kirche zu vollenden. Obgleich von Schwarze sehr warm empfohlen und trotz seiner Verdienste »insonderheit bei Verfertigung der Sektionsriffe für Ihre Königliche Hoheiten die durchdurchlauchtigsten Prinzen« ward Krubfacius doch von dem jüngeren Exner überholt, welcher in die freie Landbaumeisterstelle einrückte. Krubfacius ertrug diese Zurücksetzung schwer, wußte es aber durchzusetzen, daß man 1755 für ihn die Stellung eines Hofbaumeisters schuf, auch erhielt er ein Stipendium zu einer Reise nach Paris, von welcher er erst kurz vor Ausbruch des siebenjährigen Krieges zurückkehrte. Es ist bezeichnend, daß Krubfacius nach Paris und nicht nach Italien reist. In die Kriegszeit fällt seine Thätigkeit in Mecklenburg, Hannover und Polen, über welche wir ununterrichtet sind. Dagegen stammt aus dem Jahre 1759 die ihrer Zeit berühmte »Untersuchung über den Ursprung der Verzierungen, der Veränderung und des Wachstums derselben bis zu ihrem jetzigen Verfalle.« Krubfacius ward zu derselben durch einen Aufsatz veranlaßt, in welchem 16 Jahre vorher ein Anonymus R. einen urkräftigen Protest gegen die neuen Erfindungen auf dem Gebiete der Ornamentik erhoben hatte*).

R. sagt: »Die giltigste Richtschnur für die Künstler ist die getreue Übereinstimmung mit der Natur. Das Vorrecht der Freiheit darf sich nur innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit bewegen, sich so wenig als möglich von den Vorschriften der Vernunft entfernen und besteht nur darin, daß der Künstler die schönsten und seltensten Vorwürfe der Natur zur Nachahmung auswählt und sachgemäß zusammenstellt. Verkennung dieser Grundsätze ist die Quelle der gegenwärtigen Mißgeburten in der Kunst. Diese wilden und unnatürlichen Gestalten, ihre unwahrscheinliche und unmögliche Verbindung, die willkürliche und regellose Zusammenfügung des Natürlichen mit dem Unnatürlichen, die man

*) Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit 1759. Bd. IX. Neuer Bücherfaal der schönen Wissenschaften und freien Künste. Bd. II. 1742.

zur Schande der Kunst und des jetzigen so erleuchteten Weltalters den prächtigsten Gebäuden und Denkmälern einverleibt, stammen aus Frankreich, sind aber namentlich von Augsburg und Nürnberg aus über ganz Deutschland verbreitet worden.« Nach einer geistvollen ironischen Schilderung der oben von uns charakterisirten Ornamente, fährt er fort: »Und solche Ornamente machen nicht sowohl an gemeinen Gebäuden, sondern vielmehr an grossen Palästen, die billig Tempel des guten Geschmacks sein sollten, kostbare Zierate aus? Ist es denn nicht möglich, solche zu erfinden, die das Auge und die sogenannte Vernunft zugleich befriedigen und neben dem äusserlichen guten Ansehen zugleich eine genaue Wahrscheinlichkeit in sich schliessen. Bietet nicht die Natur dem Beschauer eine unendliche Zahl von Motiven dar, unter denen nur eine vernünftige Auswahl zu treffen und eine natürliche Verbindung herzustellen ist? Ferner welchen unendlichen Stoff bieten die Altertümer und Mythen, Waffen, Gefässe, Opfergeräte, Tempel, Ehrensäulen und Triumphbogen, woraus je nach Beschaffenheit des zu schmückenden Ortes das Wahrscheinlichste und Schicklichste zu wählen ist. Möchten doch die Deutschen ihre eigentümliche Fähigkeit, die ihnen in den grössten und vortrefflichsten Erfindungen einen gegründeten Vorzug erworben, mit mehr Zuversicht erforschen und anwenden, so würden sie finden, dass sie es gar nicht nötig hätten, in Kleinigkeiten Witz bei den Ausländern zu borgen und mit der Ausbreitung fremder Thorheiten ihre eigene Schande zu verewigen, zumal da der Verfall des guten Geschmacks in manchen Künsten mit dem Verfall der Wohlanständigkeit in den Sitten bei einigen benachbarten Ausländern immer deutlicher zu werden anfängt. Vordem herrschte bei unseren Nachbarn eine anständige und vernünftige Freiheit in der Art zu leben und zu denken, und damals war die Begierde der Deutschen, sich mit den guten Eigenschaften der Fremde zu zieren, allerdings lobenswürdig. Allein jetzt, da diese wohlanständige Freiheit sich in eine ungezogene Ausgelassenheit verwandelt, da die unverschämte Dreistigkeit den Platz der höflichen Freiheit erhalten, und da diese Veränderungen sich auch sogar in ihren Kunsterfindungen äussern, allwo diejenige regelmässig angebrachte Freiheit, welche die Kunst mit der Natur immer näher vereinigte, sich in eine solide und

regellose Ausschweifung verwandelt, da man die schöne und sichere Bahn der Natur verläßt und mit der Abweichung von der Natur sich zugleich von der Schönheit und Richtigkeit entfernt, so sollten die Deutschen um so viel eher in sich selbst zurückkehren und sich vielmehr bemühen, ihren Witz nach der Vorschrift einer gereinigten Vernunft als nach der öfters verworrenen Einbildungskraft ihrer Nachbarn zu bilden und durch würdige Proben der Welt zur Beurteilung vorzulegen.«

Das sind vortreffliche Anschauungen und Worte, in denen sich deutscher Geist gegen französische Unnatur und Sittenlosigkeit Luft macht, und diese Worte wurden sieben Jahre vor Cochins berühmten Merkurauffätzen geschrieben, von denen an man den Rückschlag gegen den Rococostil zu datiren pflegt. Krubfacius sagt selbst, daß dieser Aufruf an die Deutschen ihm viel zu denken und zu der Untersuchung über den Ursprung der Zierate Anlaß gegeben habe. In Frankreich war damals der fehlerhafte Rococostil längst abgethan. Dies Verdienst rechnet Krubfacius den französischen Architekten zu; »denn«, so sagt er mit Stolz, »die Architekten hatten stets die Aufgabe und das Recht, die ausschweifenden Künste im Zaume zu halten«, und dazu fügt er die schmerzlich-ironische Bemerkung: »Hoffen wir von der Nachäffungsfucht der Deutschen, die ja ihr Heil nur aus Paris holen, daß auch das Gute aus Frankreich zu uns komme. Der erste Schritt dazu ist schon gethan. Denn wie Servandoni in Frankreich aus Liebe zur alten griechischen und römischen Bauart und Verzierung durch seine jährliche Vorstellung auf dem Schauplatze des Louvre, durch sein Portal der Kirche von St. Sulpice u. a. Gebäude zur Wiederherstellung des alten guten Geschmacks beigetragen hat, so hat er auch in Dresden die Läuterung des Geschmacks dadurch angebahnt, daß er in den Jahren 1755/56, die Dresdner Singspiele mit großen, ernsthaften, natürlichen und ebenmäßigen Verzierungen anordnete.«

»In Frankreich brachte es die Munificenz Ludwig des Vierzehnten besonders durch die Errichtung von Kunstschulen dahin, daß die größten Künstler aus seinem Volke hervorgingen, welche die Wälfchen sehr bald übertrafen. Denn nichts als Natur, Kunst, Ordnung, Ebenmaß, Fleiß und gesunde Vernunft herrschte in ihren Werken. Daß sie auf dem rechten Wege der Verzierung waren,

bestätigen die 1724 ausgegrabenen Gemächer der Bäder des Augustus in Rom. Marot, Le Peautre, Le Clerc und besonders Berrain sind wahre Muster einer schönen Verzierung. Die neue und gute französische Art der Auszierung aber, welche vorzugsweise durch Blondel und Briseux verbreitet und vertreten wird, fußt auf jenen Werken, verbessert und übertrifft sie aber noch vieltach. Ich werde mir die Freiheit nehmen, mich eben solcher bei meinen Vorschlägen zu bedienen, während die Franzosen seit wenig Jahren schon wieder anfangen, bei ihrer Verzierung in das Schwere und Plumpe zu verfallen.«

Der Vergleich dieser Sätze mit den Ausführungen seines ersten Aufsatzes beweist eine Läuterung der Anschauungen des Krubfacius; er ist sich über den Zusammenhang der Blondel und Briseux mit der Antike völlig klar und bekennt sich offen als deren Anhänger. Sehr richtig erklärt er die von einigen Künstlern in die Architektur eingeführte Symmetrielosigkeit als eine Übertragung plastischer Gesetze auf die Architektur. Auch in dem kurzen Abriss der Geschichte der Baukunst, den er sodann giebt, finden sich neben einer Masse unreifer traditioneller Ausprüche vortreffliche Teile. Von den Säulenordnungen erkennt er nur noch drei als ursprünglich an; die toskanische ist ihm jetzt eine verderbte dorische, die römische aus der jonischen und korinthischen zusammengeflickt. Zutreffend ist weiter die Schilderung der deutschen Renaissance. In Sempers Stil findet sich darüber im Vergleiche mit dieser Darstellung durchaus nichts Neues. Die folgende Andeutung vom Stilgesetz in den technischen Künsten ist ebenfalls geeignet, uns Hochachtung vor Krubfacius einzuflößen; sie enthält im Kerne unser ganzes heutiges von Semper geschaffenes System.

»Es ist die Verzierung so mannigfaltig, als es Sachen von verschiedener Materie giebt, die da sollen verziert werden, und folglich hat eine jede Kunst und fast jedes Handwerk seine eigene Verzierungsart nach Beschaffenheit des Thulichen und Ausnehmenden dieses oder jenes Metalles, welches sich sogar bis auf die geringsten Dinge erstreckt. Die Vernachlässigung dieses so wichtigen Gesetzes ist nur die notwendige Folge der Unwissenheit, des schlechten Geschmacks und der Knauferei der sogenannten Ken-

ner und Kunstmaecenaten. Der Handwerker, welcher eine schlechte und darum billige Waare schnell und leicht absetzt, hat nicht das Bedürfnis nach Besserem. Diese Übelstände müssen beseitigt, das Ehrgefühl der Handwerker wieder erweckt werden. Vor allem thut not die Begründung von Kunstschulen und die Beschaffung guter Vorbilder für das Kunsthandwerk. Denn jetzt sind unsere Kunsthandwerker genötigt, die Kupferstiche nachzuahmen, weil es ihnen an der nötigen Vorbildung und Belehrung gebricht; das höchste, was sie leisten können, ist, aus vielen Vorbildern einen zarten Harlekinsrock zusammenzuflicken.«

Welch' klare Erkenntnis spricht aus diesen Worten, sowohl der herrschenden Übelstände als auch der Mittel ihnen abzuhelpen! Aber freilich, die tiefe Erschöpfung der Kassen und der Geister, die Engherzigkeit der Leute, denen geholfen werden sollte und die Befangenheit der herrschenden Anschauungen hinderten die Ausführung dieser Ideen, welche gerade ein Jahrhundert später erst erfolgreich begann.

»Wie soll man nun Gebäude verzieren? fährt Krubfacius fort. Gar nicht oder so wenig als möglich. Denn sie haben ihre Wesensschönheit in den architektonischen Gliedern. Alle anderen aufserwesentlichen Zierate dienen nur dazu, den Gebrauch dieses oder jenes Gebäudes oder den Stand und die Würde des Besitzers dem Vorübergehenden anzuzeigen und ihn dadurch zu reizen: die wahre Schönheit mit Aufmerksamkeit zu betrachten.

Wenige, aber gute Zierate erheben ein an sich schönes Gebäude, während alle überhäufte gute Zierate ein hässliches Gebäude nicht schön und schlechte Verzierungen es vollends in den Augen der Kenner abscheulich machen. Der an Gebäuden allenfalls erlaubte aufserwesentliche Schmuck besteht im Wappen des Hausherrn, ferner in Statuen, aber nur in stehenden und sitzenden, nicht in liegenden. Diese müssen aber auf einem Untersatze oder Bilderstuhle über dem Hauptgesimse und nicht auf Kragsteinen oder Simsen stehen, da sie alle Augenblicke herunterzufallen scheinen (*porte-à-faux*). Desgl. Fruchthörner, Blumen- und Obstgehänge, Kränze, Zweige, Gefäße, Waffen und höchstens ein Schild in der Mitte mit leichten Rollen zur Aufschrift; die letzteren sind die Baumrinden der Alten, die sich von der Luft ebenso

zusammenrollten und daraus man zu Not die so hochgeschätzten Schilder oder Kartuschen herleiten oder entschuldigen könnte. Ferner schicken sich dazu alle Kennzeichen der Religion, der Tugenden der Mufen und Künfte, und dieses alles frei oder halberhaben, im vollkommensten Ebenmaße und mit äußerster Mäßigung, besonders aber mit guter Überlegung, dergestalt, daß man nicht an einem Zeughaufe Jagdgeräte und an einer Kirche Waffen anbringe.«

Der enge Zusammenhang dieser Auseinandersetzung über die Bientéance — etwas anderes ist es nicht — mit Cordemoy und Blondel bedarf wiederum kaum der Erwähnung. — Krubfacius beginnt nun eine heftige Bekämpfung der schlechten Verzierungen im Stile der Augsburger Stecher. Er unterstützt dieselbe durch ein zu diesem Zwecke gezeichnetes Ornament, welches nach seiner ironischen Erklärung ein Mischmasch ist von Schilf und Stroh, Knochen, Scherbeln, Spänen, Flederwischen, verwelkten Blumen, zerbrochenen Muscheln, Lappen, Federn u. s. w. Er bedauert, daß dieses ganz im Sinne der Zeit geschaffene Musterornament nicht noch weit verzogener gezeichnet ist und fährt dann fort:

»Unsere Augen sind schon so sehr an solches Zeug gewöhnt, daß wir es nicht wahrnehmen; und zum Beweise dessen werden viele dieses gegebene Exempel als eine neumodische Verzierung gelobt haben und sich nun schämen, daß sie dergleichen Auskehricht für eine Zierde gehalten haben! Wann werden wir denn einmal anfangen, diese lächerliche und ungleichseitige Verzierungsart abzuschaffen!

Wollen wir denn nicht den Franzosen auch hierin nachahmen, da wir ihnen sonst alles nachmachen? Ist die Wahl der Dekorationsgegenstände schon eine sinnlose, so kommt noch hinzu die Vernachlässigung der richtigen Verhältnisse, nicht nur des Ganzen überhaupt, sondern auch aller Teile unter einander und zum Ganzen. Wie lächerlich ist es z. B. die Abbildung eines Helden in Lebensgröße zu sehen, um dessen Rahmen herum Stücke, Feuermörser und Fahnen an Bändern hängen, die kaum so groß sind als der Arm des Bildes. Heißt das nicht wider die Natur gehandelt? Und ist es nicht eben so, wenn man an Häusern, Altären und Grabmälern große, mittlere und kleine Bilder nämlichen Alters

frei oder halb erhaben neben einander anbringt? Wäre es nicht richtiger, daß, wenn man über Lebensgröße verziern wollte, man alles in gehörigem Verhältnisse über Lebensgröße machte und umgekehrt?»

Der Satz, in welchem des Krubfacius Bemerkungen gipfeln, befagt, daß alle Künstler und Handwerker nichts zur Verzierung annehmen sollen, als was der Natur und der Sache gemäß wäre; dergestalt, daß ein jeder zu sagen wisse, was es eigentlich vorstelle und aus vernünftigen Gründen darthun könne, warum er es lieber so als anders gemacht habe. — An diesen Artikel schließt Krubfacius eine Kritik der *Pitture Antiche d'Ercolano*, Napoli 1557, und druckt daraus eine der Dekorationen nach, welche Vitruv (v. 7) heftig tadelt. Er selbst sagt darüber: »Dieser Aufbau auf Rohr- und Schilffäulen, die in Wirklichkeit nicht imstande sind zu tragen (Verh. 1:80) sind von schlechter Erfindung, unnatürlich gebaut und noch dazu unnatürlich gezeichnet; aber doch bei weitem nicht so ungleichseitig und verzogen, wie unsere heutigen Gebäude der Ziernaler sind«. Die wiedergegebene Dekoration gehört dem vierten pompejanischen Stile an; es ist eine jener phantastischen Architekturen, welche ihrer Irrealität wegen von modernen Aesthetikern als stilistisch richtig angesehen werden.

Ziemlich in dieselbe Zeit, wie dieser lehrreiche Aufsatz, fällt ein zweiter uns bekannter und erhaltener Bau, das Durchhaus auf der Landhausstraße Nr. 6 zu Dresden (Harmoniegebäude). Graf von Riefch ließ es nach dem Brande 1760 teils restaurieren, teils neue Gebäude hinzufügen. Der Grundriß lehrt, daß das Vordergebäude mit den beiden Flügeln die ursprüngliche Anlage bildete, die völlig dem Blondelschen Schema für Landhäuser gleicht. Die Hauptfassade, deren Dekoration auf einen anderen Baumeister als Krubfacius hindeutet (Hafche nennt mit Recht Knöffel) stammt, nach dem Plane des Brandes von 1760 zu schließen*), noch aus der Zeit vor dem Neubau. Jedoch hat die Anordnung der Innenräume eine einheitliche Umgestaltung genau nach den französischen Gesetzen erfahren, als Krubfacius die Hofgebäude hinzufügte.

*) Nachbildung in den Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden.

Strenge Symmetrie beherrscht den Hof und die Grundrisse sämtlicher Zimmer, Galerien und Säle.

Nebenbei sei erwähnt, daß dieses Gebäude nicht weniger als 56 Schornsteine barg, mit deren praktischer Anlegung sich Krubfacius vielfach beschäftigte. Er schrieb darüber ein Buch*) und vertrat augenscheinlich den durchaus praktischen Grundsatz, daß jeder Kamin seinen eigenen Schornstein haben müsse.

Die Hoffassade ist ebenso wie die des Hinterhauses, (Rampefche Gasse No. 19) in schönen Verhältnissen symmetrisch angelegt und trotz ihrer jetzigen Verstümmelung noch wirkungsvoll. Ein anmutiger Delphinbrunnen mit Putten schmückt sie. Hochgerühmt wurden nach Hasche**) der große Saal und die Treppenanlage.

Wir gelangen somit auch durch Betrachtung der Werke des Krubfacius zu dem Resultate, daß derselbe in den Bahnen der französischen Architekten wandelt, daß er ihre Lehren völlig zu den seinen gemacht hat und sie den ihm gestellten Aufgaben gemäß mit einiger Selbständigkeit zu verwerten versteht.

*) War nicht aufzufinden.

**) Hasche, Beschreibung Dresdens.



VI. KAPITEL.

Die Dresdner Akademie.

Ein neuer Aufschwung der Bauthätigkeit in Sachsen, besonders in Dresden beginnt 1763 im Jahre des Friedenschlusses. Vielseitige Aufgaben warteten der frisch auftretenden Kunst. Hunderte von öffentlichen und privaten Gebäuden, darunter vier große Kirchen — die zu Zittau und Wittenberg, die Dresdner Kreuz- und Annenkirche — harrten des Wiederaufbaues; eine nicht geringe Zahl von Schlössern*) und Rittergütern lag in Trümmern.

In Dresden waren allein in der Belagerung von 1760 abgesehen von den Vorstädten 226 Häuser abgebrannt, 37 stark beschädigt worden. Rüstig ging es jetzt an den Wiederaufbau. Das prächtige Ansehen, welches nach der Schilderung der Chronisten die Altstadt vor dem Kriege bot und von welchem die Palaisfassaden (Landhausstr. No. 22 und Moritzstr. No. 1) noch heute Zeugnis ablegen, konnte ihr allerdings nicht wiedergegeben werden. Tiefe Wunden hatte der Krieg geschlagen, und die verarmte Bevölkerung vermochte nicht mehr mit solchem Aufwande zu bauen, wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Somit fand der Rückschlag gegen Verwilderung und überladene Pracht, schon längst

*) Man lese das nähere bei Lindau, *Gesch. v. Dresden* II. 678 (2. Aufl.) Vergl. auch Steche *Baugeschichte von Dresden*. Z. B. mußte 1758 General Meyer mit 150 Mann das Brühl'sche Schloß zu Neschwitz, im September desf. Jahres das zu Pörten ruiniren »weil die Russen in Preussen es ebenso gemacht hätten.«

in der Architektur theoretisch und praktisch zu wirksamer Geltung gelangt, jetzt seine richtige Stätte, und die noble Simplicité ward nicht mehr bloß von dem idealen Bedürfnis des Krubfacius und seiner Schule getragen.

Unter die ersten und folgereichsten Regierungsakte des Administrators Prinzen Xaver gehört die Ernennung Christian Ludwig Hagedorns zum Generaldirektor der von dem zu früh verstorbenen, hochherzigen Friedrich Christian neu begründeten Akademie der Künfte*) am 24. Dezember 1763. Die Professur der Baukunst blieb einstweilen unbefetzt. Schliesslich wurde der Oberlandbaumeister Exner, »den man der Billigkeit wegen nicht umgehen konnte, veranlaßt, aus Gefälligkeit sich den Titel erster Professor der Architektur an der Akademie gefallen zu lassen.« Gewirkt hat er als solcher nicht. Nun handelte es sich um einen wirklichen Lehrer. Hagedorn ist es zu danken, daß die zuerst für diese Stellung vorgeschlagenen Baumeister Lange in Leipzig und Rufs-
dorf in Kopenhagen, von denen die Kunstgeschichte uns nichts zu erzählen weiß, übergangen wurden. Dagegen schlug Hagedorn am 6. März 1764 »den Hofbaumeister Krubfacius wegen seiner Erfahrung in der praktischen Baukunst, im Zeichnen und im Unterricht und wegen seines gebildeten Geschmacks als den geeignetsten Mann vor, dessen Ernennung zum Professor der jungen Anstalt nur zur Empfehlung gereichen könne.« Krubfacius erklärte sich bereit, die Stellung anzunehmen, und erhielt sie am 20. März 1764. Durch Hinweis auf die Stellung des »architecte du roi« zu Paris und des Hofbaumeisters in Hannover erwirkte er sich zu gleicher Zeit vollständige Unabhängigkeit vom Oberbauamte. Bezeichnend für die herrschenden Verhältnisse ist, daß man es für notwendig erachtet, die Architektur der Malerei ausdrücklich für ebenbürtig und gleichberechtigt zu erklären, eine Mafsregel, wodurch Rangstreitigkeiten zwischen den ausländischen Professoren der übrigen Abteilungen und Krubfacius, der auf sein Deutschtum sehr stolz war, vorgebeugt werden sollte. Für die Einrichtungen, welche der letztere in seinem Fache an der neuen Kunstschule

*) Vgl. Wiefsner, die Akademie der Künfte zu Dresden und Dürr, Oeser. Um nicht zu wiederholen, begnügen wir uns mit den unserm Zwecke dienenden, nicht veröffentlichten Angaben aus den Akten der Akademie.

traf, dienten die französische Akademie und der Almanach der beaux Arts als Vorbilder. Der Cursus war zweijährig. Im ersten Jahre lernten die Zöglinge die Grundregeln der Rechen- und Messkunst, der Perspektive, der schönen Baukunst und den sogenannten guten Geschmack der Verzierung; im zweiten folgte die praktische Anwendung und weitere Ausbildung in diesen Elementen.

Bereits im zweiten Jahre ihres Bestehens eröffnete die junge Anstalt ihren Lehrkurs mit 22 Schülern und konnte auch schon einen äußerlichen Erfolg verzeichnen, indem der Schüler Gottlob August Hölzer in einer Konkurrenz um eine Dorfkirche bei Leipzig den Sieg davon trug.

Das Ansehen des Krubfacius war damals bereits auf seiner Höhe. Er genoß die Gunst Hagedorns, und seine angeblich antike Richtung in der Baukunst ward allgemein als die allein richtige anerkannt, da man Wesen und Bedeutung der Antike nicht verstand. Sein Ruf als Kenner derselben stand fest, seit er im Jahre 1760 seinen Entwurf von des jüngern Plinius Landhause und Garten, genannt Laurentinum, nach dessen brieflicher Beschreibung (Plin. ep. II. 17 ad Gallum) veröffentlicht hatte. Vor früheren Versuchen ähnlicher Art Scamozzis, Félibiens und Robert Castells, deren Entwürfe zu viel moderne Elemente an sich tragen, hat der des Krubfacius*) den Vorzug sich möglichst eng an die Worte des Plinius anzuschließen.

Ein sehr ehrenvolles Zeugnis stellte sich Krubfacius durch das Gutachten aus, welches er in dieser Zeit über die Frauenkirche zu Dresden abgab. Ihr Erbauer Bähr hatte bekanntlich nur unter Ränken und Anfeindungen aller Art das Werk seines Lebens durchgesetzt. Selbst im Tode sollte er noch keine Ruhe haben. Bei der Belagerung von 1760 waren Bombenkugeln auf die Kuppel der Frauenkirche gefallen, aber wirkungslos abgeprallt. Neid und Mißgunst bemühten sich seitdem auf's eifrigste, im Publikum die Furcht zu verbreiten, der Kirche drohe Einsturz; immer noch dachte Neid und Mißgunst die steinerne Kuppel beseitigen zu können. Das durchaus fachgemäße Gutachten¹⁶⁾ des Krubfacius ward maßgebend. Er stellt fest, daß durchaus kein Grund zu Be-

*) Die Originalpläne besitzt die Kgl. Bibliothek zu Dresden.

fürchtungen vorhanden sei, und verwirft entschieden, die steinerne durch eine hölzerne Kuppel zu ersetzen.

Die Kunstausstellung des Jahres 1767 gab der jungen Akademie zum ersten Male Gelegenheit, ihr Können öffentlich zu erweisen. Die ausgestellten und vom Publikum mit größtem Interesse aufgenommenen Gegenstände geben uns über die Grundsätze der Lehre und über die Bahnen, auf denen die neugegründete Akademie fortan wandeln sollte, hinreichende Auskunft. — »Mir deucht, daß nicht, um dem Mangel strenger Regeln vorzukommen (denn darin fehlt der Unterricht auf hohen Schulen nicht) sondern um den guten Geschmack auszubreiten und gegen verderbten Geschmack alle Künstler, deren Werke der Symmetrie und schöner Formen fähig sind, zu sichern, werden Kunstakademien errichtet.« So faßte Krubfacius seine Aufgabe. Als Erläuterung dazu eignet sich der damals ausgestellte Aufriss eines viergeschoßigen Gebäudes. Auf toskanischem Rusticaunterbau, der zwei niedrige Geschoße umfaßt, erhebt sich eine streng dorische Ordnung von Wandpfeilern mit Mittelvorgabe und Giebelfeld. Sie umfaßt Hauptgeschoß und Mezzanin. Das Giebelfeld zeigt statt des bisher üblichen gemeißelten Schildes ein ovales Fenster. Das Portal schmücken zwei toskanische, einen Austritt tragende Säulen. Neu ist an diesem Bauwerk die völlige Abwesenheit jedes außerwesentlichen Schmuckes: man erblickt keine unnütze Häufung der Glieder, kein malerisches Vor- und Zurücktreten des Architravs, keine phantastischen Fensterverdachungen, keine Brüstungsfüllungen, nicht das geringste Blumen- oder Laubwerk. »Es hat, sagt Hagedorn, der Hofbaumeister und Professor beweisen wollen, daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, des Verhältnisses und des Ebenmaßes ausgeübt wird, auch ohne die Beihilfe der Bildhauerei und Malerei schön und einnehmend sein kann.«

Weiter ist hervorzuheben, daß bei dieser Ausstellung zwei Schüler, Franke und Becker, die erste deutsche Übersetzung des »in ganz Deutschland seit 30 Jahren so hoch geschätzten« Blondel'schen Werkes über die Einteilung der Landhäuser und Lustgärten überreichten.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die neue Schule mit ihrem jugendfrischen Streben Erfolg hatte. Das Publikum brachte ihr

lebhafteste Teilnahme entgegen. Die Ausdauer, mit welcher Unterlehrer und Baukondukteure trotz schwieriger Verhältnisse der Akademie treu blieben, beweist am besten, wie sehr man von dem reformatorischen Gedanken und dem Bewußtsein des rechten Weges durchdrungen war. — Hagedorn, der unermüdliche Förderer der Anstalt, thut alles, was er kann, um die Akademie zu heben. Die Einrichtungen fremder Akademien ist er aufs eifrigste bemüht kennen zu lernen, um sie, soweit annehmbar, für das Vaterland nutzbar zu machen. Die auswärtigen Gesandten und Legationssekretäre haben den ausdrücklichen Auftrag, über alles, was der heimischen Akademie von Nutzen sein könnte Bericht zu erstatten. Nach französischem Vorbilde wird z. B. vorgeschlagen, die Akademie solle verbunden sein, über eingesendete Risse von Gebäuden ohne Entgelt ihr Gutachten mitzuteilen und bei Konkurrenzen das Schiedsgericht zu bilden. So beruht die ganze Dresdner Akademie auf französischer Grundlage, aber es ist außerordentlich wohlthuend, zu lesen, wie Hagedorn immer von neuem darauf hinweist, daß vor allem ein einheimischer Künstlerstand herangezogen werde. »Mit Landeskindern müssen die offiziellen Stellen besetzt werden; denn nur sie können ja einen festen Stamm für die Zukunft bilden, die ein fremder Zug, wenn nicht mit außerordentlichen Vorurteilen verknüpft, nicht so leicht in Versuchung setzen kann, wie die wankelmütigen Franzosen und Italiener.« Das Verdienst aber, Hagedorns Ideen, soweit es die Verhältnisse und Anschauungen erlaubten, für die Architektur verwirklicht zu haben, gebührt allein dem Krubfacius.



VII. KAPITEL.

Die Dresdner Kreuzkirche. *)

In die Jahre des Aufblühens der Dresdner Kunstakademie fällt auch der Wiederaufbau der dortigen Kreuzkirche. Er ist für uns wichtig, weil Krubfacius zu den sich hierüber entspinnenden Verhandlungen herangezogen ward und bei dieser Gelegenheit seine Grundsätze mit besonderer Entschiedenheit vertrat. Die schliessliche Gestalt dieser Kirche ist ein Erzeugnis des heftigsten Kampfes zwischen der französischen Kunst-richtung, vertreten durch Krubfacius, und der italienisch-deutschen, vertreten durch Bährs Schüler, Johann Georg Schmid. Wir gehen deshalb auf die Geschichte des Baues ein, soweit Krubfacius in Betracht kommt.

Noch im Jahre der Belagerung 1760 dachte der Rat der Stadt Dresden an den Wiederaufbau seiner eingäscherten Kirche, liess daher Messungen vornehmen, auch schon Pläne anfertigen. Doch erst unmittelbar nach dem Friedensschlusse beschäftigte man sich ernsthaft mit diesem Gedanken. Der Ratsbaumeister Johann

*) Kreuzkirchenbau betr. — loc. 53865. No. 465. Gutachten von Krubfacius und Schmid, die Kreuz- und Frauenkirche betr. No. 466. Akta den Bau der Kreuzkirche betr. 1767. No. 467 a. — c. Anzeigen, den Fortgang des Baues betr. 1769—77. — loc. 4747. — loc. 2748. — loc. 2445. Die zur Wiederaufbauung, der durch das Bombardement 1760 eingäscherten Kreuzkirche zu Dresden getroffenen Anstalten V. voll. — loc. 4307. Kurze historische Nachricht von der Kreuzkirche zu Dresden — loc. 2258. Kreuzkirchenbau zu Dresden betr. IV. voll. — Vgl. mit diesen Akten des K. S. H. St. A. die entsprechenden Akten des Dresdner Ratsarchivs.

Georg Schmid fertigte nach erhaltenem Auftrage neue Pläne welche die Baubehörde schliesslich im Allgemeinen genehmigt, jedoch sowohl wegen der Befestigung, als der Verzierung und besonders der wohl zu beobachtenden Proportion dem Hofbaumeister Krubfacius mitzuteilen für gut befand.

Am 16. Juli 1764 erfolgte die Grundsteinlegung und länger als ein Halbjahr ward rüftig gebaut, ehe Krubfacius endlich seine Kritik der Schmid'schen Pläne abgab. Darin spricht er zunächst seine grosse Mißbilligung über den Leichtsinns aus, mit welchem man auf dem nun dreimal ausgebrannten Gemäuer einen Turm zu errichten wage und verwirft sodann die Einwölbung des Schiffes, welche bei der beabsichtigten Spannung keine Gewähr für Festigkeit böte. Weiter verwirft er alles, was den von ihm ausgesprochenen Grundsätzen zuwiderläuft, Verkröpfungen der Architrave u. s. w.

Gegen den von Schmid gewählten plastischen Schmuck erklärt er: derselbe muß stets sinnbildlicher Natur sein, ist daher an Kirchen nur dem Kreise der religiösen Symbolik zu entlehnen. Auch der Gesichtspunkt der Proportionen giebt Anlaß zu manchem Tadel, am meisten aber die Behandlung der Säulenordnungen. Säulen erachtet er bei Kirchen für ganz unerläßlich. Aber die Anordnung und Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder sind an unumstößliche Normen gebunden, und die Willkür, verschiedene Säulenordnungen zu vermischen, ist geradezu eine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst. Abgesehen von diesen Ausstellungen erklärt sich Krubfacius im Ganzen mit dem Grundrisse und dem von grosser Geschicklichkeit zeugenden Turme einverstanden. Schmid's Erwiderung stützt sich auf Borromini, Bähr und Chiaveri, den Erbauer der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dem entgegen aber Krubfacius: »Allerdings hat Borromini, wie Jeder weiß, Ende des vorigen Jahrhunderts eine ganz neue Baukunst, z. B. von anderthalb Pilastern, verkehrten Kapitellen, gebrochenen Frontons, geschnirkelten Fenstern, gekröpften und eingebogenen Simsen, eingeführt, die in Italien gefiel, noch Mode ist und sich täglich verschlimmert, was nicht Jeder weiß. Aber man darf nicht nach Beispielen, sondern nur nach festen Regeln und Prinzipien bauen, man kann sich nicht beliebige Bauregeln, nicht einmal einen

Sims machen, wie es dem ersten, besten gerade einfällt.« Gegen diese mit der Entrüstung tiefer Überzeugung vorgetragenen Äußerungen hat Schmid nur das eine scheinbar triviale, aber im Grunde viel richtigere Wort, daß vieles nur Ansichtssache sei. Wenn er nicht begriff, daß er einer untergehenden Richtung diene und durch Festhalten an den Lehren seines hochachtbaren Lehrers Bähr nur einem gleichen Martyrium entgegenging wie dieser, so dürfen wir ihm daraus keinen Vorwurf machen. Wissen wir doch, daß die Geschichte auch über Krubfacius hinwegschritt und ihn und seine Ansichten hinwegtilgte. Damals aber hatte Krubfacius Recht; und auf seiner Seite standen auch die maßgebenden Persönlichkeiten. Hagedorn begleitet die Kritik des Krubfacius mit einem Schreiben, in dem er die edle Einfalt als ein Zeichen feinen Geschmackes preist, ihre Billigkeit betont und Schmid's Gewährsmann Borromini verurteilt. Derselbe ist, so sagt er, im Gebiete des Geschmackes nicht zuverlässiger als Marino unter den italienischen Dichtern.

Trotz dieser Verhandlungen wurde während des Frühjahrs 1765 nach Schmid's Plänen weiter gebaut. Da geschah etwas, das für objektive Beurteiler wohl imstande gewesen wäre, das Vertrauen auf die Tüchtigkeit Schmid's als Baumeister zu erschüttern. Der Kreuzturm, der schon zu ziemlicher Höhe emporgewachsen war, stürzte 1765 am 22. Juni in sich zusammen. Die sofort zusammenberufenen Ratsbaugewerken, Schmid an der Spitze, suchten den Einsturz auf atmosphärische Einflüsse zurückzuführen.

Jedoch führten nichts desto weniger die Vorstellungen von Krubfacius und Hagedorn dahin, daß dem Ratsbaumeister der Hofbaumeister durch königlichen Befehl als Berater an die Seite gesetzt, wegen des Turmbaues aber eine Konkurrenz zwischen diesen beiden und dem Landbaumeister Exner eröffnet wurde. Diese Verordnung bildet den Ausgangspunkt eines hartnäckigen Kampfes zwischen dem Rate, welcher für sein gutes Recht, die selbständige Oberleitung des Baues als einer kommunichen Anlage und damit zugleich für den Barockstil Schmid's eintrat, und der Akademie, welche für ihre reformatorischen Absichten auf dem Gebiete der Baukunst kämpfte. Der Rat ließ inzwischen immerzu nach Schmid's Plänen weiterbauen, ohne sich an die

schwebenden Verhandlungen zu kehren, und als schließlich im Mai 1766 Krubfacius die Einstellung des Baues erzwang, war es zu spät. Im Juni desselben Jahres reicht das Oberkonsistorium die neuen Pläne zur Genehmigung ein. Exner hat sich mit überhäuf-ter Arbeit entschuldigt. Krubfacius und Schmid dagegen haben sich nicht einigen können und daher beide selbständige Risse für Seitenfassade und Turm angefertigt. Durch widerrechtliche Vermittlung des Rates und Konsistoriums aber hat Schmid Einsicht in seines Gegners Pläne gewonnen und reicht daher zugleich mit seinen eigenen eine tadelnde Kritik jener ein. Schmid's Risse dagegen hatten einen Fürsprecher an dem jüngern Chiaveri gewonnen, dessen Gutachten der Rat eingeholt hatte. Da Krubfacius seinen Turm auf der akademischen Kunstausstellung des Jahres 1770 ausgestellt und nach seiner Gewohnheit eine Kritik über dieselbe veröffentlicht hat, so besitzen wir von demselben eine eingehende Beschreibung. Demnach bestand der Turm aus vier ganz regelrechten Säulenordnungen Scamozzis jonischer, Sturms deutscher, der römischen und korinthischen; darauf folgten zwei Postamente für die Uhr und ihre Glocken, endlich ein gegliederter Sockel mit 12elligem Prachtkegel, Knopf und Kreuz. Fügen wir noch hinzu, daß die Säulen Rundbogenarkaden zwischen sich hatten, und anstatt auf Säulenhühen auf drei ungleich hohen Sockeln standen (so erklärte Krubfacius die Vitruvianischen *scamillae impares*), daß der Schmuck aus wenigen auf die Sakramente bezüglichen Relief-Medaillons, Rauchfässern und Andachtsleuchtern bestand, so haben wir einen Begriff von dem Krubfacius'schen Ideal eines Kirchenturmes. Es wird, wie schon Chiaveris Entscheidung beweist, auf den unbefangenen, in den Anschauungen des 18. Jahrhunderts aufgewachsenen und nicht von den Reformideen angehauchten Beschauer einen etwas dürftigen trockenen Eindruck gemacht haben und bietet streng nach akademischen Gesetzen die Vitruvianische Antike in der Weiterbildung der Renaissance dar, hält sich aber von allen barocken Elementen grundsätzlich fern.

Der Tadel Schmid's, daß die von Krubfacius am Turme angebrachten acht freistehenden Altäre infolge des Dresdner Klimas eine Quelle fortwährender Reparaturen sein würden, muß als berechtigt bezeichnet werden.

Die Eingabe des Rates gipfelt in dem richtigen Gedanken, daß sich schließlich der Streit nur um den Geschmack der Bauverständigen bewege und er jetzt, nachdem Schmid die gerügten Fehler beseitigt habe, sicher auf Genehmigung seiner Pläne hoffe. Vorsichtigerweise aber werden die Pläne zuvörderst der Oberbaukommission zur Begutachtung übergeben. Überhaftet war der Geschäftsgang bei dieser Behörde nicht, denn erst nach neun Monaten trifft ein Gutachten des Inhaltes ein: man tadelt den Turm des Krubfacius wegen der Altane und rät eine Vereinigung beider Turmvorschläge. Gemäfs der Richtung der Zeit werden bei Schmid an Stelle verschiedener geschwungener Linien gerade vorgeschlagen. Nun ergibt sich auch der Grund der langen Verzögerung: Exner, von dem sonst nichts Bedeutendes herrührt, hätte doch gern eine Ehrenkrone um sein Haupt gewunden gesehen, sei es auch von Lorbeeren, die einem andern gebührten. Das Gutachten der Baukommission begleitete zugleich ein Plan Exners, der allen Anforderungen derselben entsprach. Viel eigenen Geist verrät derselbe nicht. Die von Krubfacius gerügten Fehler sind beseitigt, sonst hält sich Exner an das Vorbild Schmid^{*)}.

Von nun ab verschwindet des Krubfacius Name aus den Akten des Kreuzkirchenbaues; der Streit zwischen den Architekten indessen hört nicht auf.

Noch 26 Jahre dauerte der Bau; nach 36jähriger Bauzeit und Überwindung der mannigfaltigsten Schwierigkeiten ward die Kreuzkirche fertig gestellt^{**)} und am 22. November 1792 feierlich eingeweiht. Fünf Parteien haben sich an derselben verewigt oder veründigt: der Grundriß stammt von Schmid, die Fassade bis zur Attika von Exner, die letztere selbst von der Oberbaukommission, Wölbung und Dach von Eigenwillig, der Turm von einem Schüler des Krubfacius, Hölzer. Als Resultat so wenig einheitlicher Bemühungen zeigt sich denn auch das wenig originelle und einheitliche Bauwerk. Die Kreuzkirche bleibt weit hinter den Projekten Schmid's wie Exner's zurück. Dadurch, daß das zweite Geschofs, welches sich im gleichen Sinne wie bei der katholischen

^{*)} Die Pläne sind im Königl. Sächsl. Hauptstaatsarchiv vorhanden.

^{**)} Vgl. hierüber meine Geschichte des Baues des Kreuzkirche 1760 — 92 im Dresdner Anzeiger 1882. No. 101, 105.

Hofkirche auf dem Unterbau in verjüngendem Anschwunge erheben sollte, durch die Bemühungen von Exner und Krubfacius weggefallen und an seine Stelle die zwar ruhig und groß angelegte, aber doch nüchterne Attika mit dem gedrückten Dache trat, ist dem Gebäude der Hauptreiz genommen. Wir besitzen in ihm kaum eine Kirche, die sich als ebenbürtiges Glied an die beiden gewaltigen Kirchenbauten Dresdens aus dem 18. Jahrhunderte, an Chiaveris katholische Hofkirche und Bährs Frauenkirche anreihete, doch aber gebührt ihr der ehrenvolle Platz an der Spitze der beiden anderen kirchlichen Bauwerke Dresdens¹⁷⁾ aus demselben Jahrhunderte. Mehr konnte nicht erzielt werden unter Kämpfen, bei denen es sich zwar ursprünglich um ästhetische Anschauungen handelte, die aber schließlich mit sehr unlautern Mitteln und unter gänzlicher Hintansetzung des Zweckes geführt wurden.

Die Anordnung des Grundrisses ist trefflich und klar. Das Schiff umschließt die Figur eines Quadrates, der Chor entwickelt sich aus dem Kreise. Der dadurch geschaffene Innenraum entspricht, ähnlich dem der Dreikönigskirche zu Neustadt-Dresden, dem evangelischen Bedürfnis in vorzüglicher Weise. Lehrreich ist ein Vergleich des Grundrisses der Kreuzkirche mit dem der katholischen Hofkirche zu Dresden. Die Schiffsanlage der letzteren, die ebenfalls mit einem Quadrat umschrieben werden kann, entspricht in ebenso vollkommener Weise dem katholischen Bedürfnis. — Das Gelingenste am Äußeren der Kreuzkirche ist der Turm. Freilich in nächster Nähe ist seine Schönheit nicht zu genießen, da das Gebäude ringsum von Gebäuden umschlossen ist, wer aber von den Elbthalhöhen den Blick über Dresden schweifen läßt, wird sich der mächtigen Wirkung nicht entziehen können, den der jedes überflüssigen Schmuckes entbehrende, edle und einfache Bau auf Jeden ausübt, der Sinn für architektonische Formen besitzt. Bemerkenswert ist, daß Krubfacius, während er sich in seinem ersten Aufsatze über die antike Kunst so energisch gegen neue Ordnungen ausspricht, in seinem Prospekte für die Kreuzkirche skrupellos Sturms »deutsche« Ordnung verwendet. Auch sonst hat er dies gethan: Eine nicht ausgeführte Lorettokapelle für den Fürsten von Lobkowitz trägt an der Fassade gekuppelte Wandpfeiler nach der Sturmschen Ordnung. Sturms Kapitell — darauf

beschränkt sich seine neue Ordnung — ist nur ein erweitertes Scamozzisches; es wird gebildet aus acht doppelten Stengelvoluten, deren Knöpfe unter einander durch Ranken verbunden sind. Das deutsche Gepräge soll dieser Erfindung durch einen Reichsapfel gegeben werden¹⁸⁾. Woher kam diese Wandlung in der Anschauung Krubfacius? Sicher hat sich in ihm das Gewissen geregt, daß er sich so vollständig von den Franzosen abhängig fühlte. So mochte er als Gegengewicht gegen dieses unbehagliche Gefühl das starre Prinzip der Unveränderlichkeit der alten Ordnungen aufgeben und um des Deutschtums willen jenes angeblich deutsche Element in sein System aufgenommen haben. Für diese Deutung scheint zu sprechen, was Krubfacius 1769 gelegentlich einer riesigen Schlossanlage im Sinne Boffrands und Blondels bemerkt*): Wie viele Male haben wir uns nicht über diese französische Bequemlichkeit unterhalten und haben wir wohl eine andere und bessere nach unseren angenommenen Sitten und Gebräuchen ausfindig machen können? Vormalis ahmten wir den Italienern, jetzt den Franzosen nach. Kann sich nun wohl eine bessere Bequemlichkeit finden, als die sich nach dem Eigensinne der Mode richtet und auch nach der Strenge der Regel zu verteidigen ist. Wir lieben aber diese französische Bequemlichkeit, nicht weil sie Mode ist, sondern weil sie gute Ordnung, Reinlichkeit und Gesundheit unterhält. Wie unbequem, ungesund und ungesittet war dagegen die altväterische Anordnung, wo alle Hausgenossen stets in einem einzigen großen Saale zusammen sein mußten. Das neue Ideal haben nur Paris, Leipzig und Dresden verwirklicht; denn in den anderen Residenzen müssen die neuen Häuser allemal nach dem Muster der alten gebaut werden, wenn sie recht fein sollen. In diesem Sinne ist nun das ganze Gebäude angelegt. Was aber das Äußere angeht, so muß jedermann den Franzosen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß während die schöne Baukunst und der antike, griechisch-römische, gute Geschmack heutzutage ganz und gar in Italien wieder untergegangen ist, derselbe immer noch in Frankreich herrscht. Aber auch darin

*) Die hier und folgendes zitierten Aufsätze des Krubfacius sind aus der Zeitschrift (Neue) Bibliothek der schönen Wissenschaften pp. Bd.: 11. 14. 15. 19. 22. 26. 35.

giebt ihnen Dresden nichts nach, denn es ist wohl uns Deutschen so gut als andern Völkern erlaubt, aus der reinen Quelle zu schöpfen und die schöne Baukunst nach unseren Umständen einzurichten«. Die oben erwähnte Lorettokapelle bezeugt noch weiter, daß die Antike des Kubfacius eine reine nicht genannt werden kann. Die Fassade zeigt zwischen den Wandpfeilern ringsum Nischen mit Statuen, auf der Brüstung Andachtsleuchter, dazu Wappen und Inschriftschmuck. Der Altar des sonst »glatten« Innern ist mit korinthischen Säulen geschmückt. Als Altarbild dient der englische Grufs in lebensgroßen Marmorfiguren in einer Vertiefung, die von einem aus Lilien und Palmen gebildeten Rahmen umgeben ist. Über dem Hauptsim deselben befindet sich die Glorie des heiligen Geistes von ein paar über den Säulen knieenden Engeln verehrt. Man erkennt hieraus leicht, daß die sogenannte reine Antike des Krubfacius noch ein gut Teil Elemente aus den verworfenen Stilperioden birgt.



VIII. KAPITEL.

G a r t e n b a u.

Einen neuen Zweig, den die Dresdner Architektenschule pflegte, lehrte die Kunstausstellung von 1771 kennen, den Lustgartenbau. Im sechsten Jahrzehnt jenes Jahrhunderts erfolgte der Rückschlag gegen den bis dahin herrschenden Gartenbaustil. Lenôtre hatte die Gesetze strenger architektonischer Symmetrie auf die Natur, auf den Gartenbau übertragen, also die Gesetze des Leblosen auf das Lebendige, die Gesetze der architektonischen Gliederung, einen künstlichen, erstarrten Organismus auf das wirklich Organische angewandt. So begegnen sich im Rococo die sonderbarsten Widersprüche. Begingen doch Meissonnier und seine Genossen gerade den entgegengesetzten Trugschluss: Das architektonische Gesetz der Symmetrie sollte auf das Ornament keine Anwendung mehr finden, weil die Natur in ihrer Schönheit auch nichts Gleichförmiges zeige. Diese Verirrung herrschte zwanzig Jahre. Dann erwachte das Stilgefühl; man befand sich, daß die Natur die Menschen und alle lebendigen Geschöpfe, ja sogar die Blumen im vollkommensten Ebenmasse gebildet habe.

Die Verwerfung des Lenôtreschen Gartenstils steht im engsten Zusammenhange mit dem Erwachen des Gefühls für das Romantische in der Natur. Wie überhaupt die Gartenbaukunst mit dem

*) Hirschfeld, Anmerkung über Landhäuser. — Hirschfeld, Theorie der Gartenbaukunst 5 Bde. 1775 u. kürzer Friedländer, Über die Entstehung und Entwicklung des

Naturgefühl Hand in Hand geht, das lehrt ein Vergleich der Homerischen Gartenanlagen, der Philosophengärten in Athen, und der von Plinius geschilderten Gärten mit dem jeweiligen Verhältnisse der Menschen zur Natur in dem bezüglichen Zeitalter. Daraus erklärt sich auch, daß die moderne Gartenbaukunst die Antike so außerordentlich überflügelt hat. Zu dem Empfinden*) der Petrarca, Rousseau, Goethe, Byron und Shelley, welche die höchsten Stufen modernen Naturgefühls zeigen, verhält sich das antike wie die geschlossene Knospe zur vollen prangenden Frucht. — Das 18. Jahrhundert empfand zuerst das angenehme Grauen vor der Wildheit und Furchtbarkeit der Natur und begann dieses Gefühl, welches uns selbstverständlich ist, ganz allmählich erst heranzubilden. In den vorangehenden Jahrhunderten ward das Naturschöne nur in der fruchtbaren, wohlbebauten und ebenen Natur gefunden. Noch im Jahre 1731 schreibt J. G. Keyßler von der ganz flachen und eintönigen Gegend bei Mantua: »Man kann sich nicht genug verwundern über die Fruchtbarkeit der Felder und Wiesen, die reihenweise mit Bäumen, um welche sich Weinreben schlingen, bepflanzt sind. Man wird in Italien der schönen Gegend fast gewohnt, dergestalt, daß man sie mit der Zeit nicht mehr so sehr achtet, als anfänglich; ich bin aber versichert, daß derjenige, so z. B. im gebirgigen Tirol, Salzburg, auf dem Harze, in sächsischen Bergstädten, desgl. in den Wäldern von Thüringen und Pommern, in den sandigen Gegenden von Schlesien, der Markgrafschaft von Brandenburg und Mecklenburg oder in den Haiden von Lüneburg oder Westfalen, (welche sonderbare Zusammenstellung!) erzogen worden ist und auf einmal in die auserlesensten Prospekte von Italien gebracht werden sollte, ganz ungemeine Regungen und Vergnügungen empfinden würde!« — In englischen Reisebeschreibungen**) des 18. Jahrhunderts finden sich die ersten Regungen des Verständnisses für das Wilde, das Schreckliche, kurz für die sich selbst überlassene, romantische Natur. Nahrung erhielt

Gefühles für das Romantische in der Natur — *Les agréments de la Campagne*. Leyden 1750. *Home elements of criticism*. Sulzer, *Theorie der schönen Künste*.

*) Biese, *Entwicklung des Naturgefühls* p. 130.

**) Addison, *Remarks on several parts of Italy*, London 1701—3. — *Letters of Lady Montague*.

diefes Gefühl durch die aus Chambers Werk sich herleitende Bekanntschaft*) mit dem chinefifchen Gartenfile, welcher durch »lachende, furchtbare und romantifche Szenen« und deren jähnen unvermittelten Kontraft zu wirken fucht. In Frankreich waren Rousseaus begeisterte Gartenschilderungen in der neuen Héloife der erste Pulsfchlag des neuen Geiftes. Zu gleicher Zeit wirkte Laugier durch feine durchaus verdammende Polemik zum Untergange des alten Gartenfile, und auch in Deutſchland erheben ſich mit dem erwachenden Naturſinn die Stimmen gegen Lenôtre und fein Ideal. So fingt Weiſe:

Der Garten iſt fehr ſchön geſchmückt,
 Hier Statuen und dort Kaskaden,
 Die ganze Götterzunft, hier Faunen dort Najaden,
 Und ſchöne Nymphen, die ſich baden;
 Und Gold vom Ganges hergeſchickt,
 Und Muſchelwerk und güldne Vaſen,
 Und Porzellan auf ausgeſchnitt'nem Raſen
 Und buntes Gitterwerk und — eines ſuch' ich nur:
 Iſt's möglich, daſs was fehlt? Nichts weiter als — Natur!

In dem Lande nun, wo wir die erſten Regungen des neuen Naturgefühls finden, da erwachte auch zuerſt das Bedürfniſs nach einem neuen Gartenfile. Francis Bacon in ſeinen *sermones fideles* (1644), Milton im *Paradise lost*, Lord Temple, Pope und Addiſon: ſie alle ſprachen von der natürlichen landschaftlichen Schönheit, die in Gärten herrſchen ſoll. Ihnen folgte Home in ſeinen *Elements of criticism* und eine ganze Reihe weniger bedeutender Schriftſteller. Die That folgte der Lehre auf dem Fuſſe nach, Kent, ein Mann von groſsem Genie und von feinem Geſchmacke, brach der neuen Richtung Bahn. Er ſah ein, daſs die übliche Regelmäſigkeit ermüdete und Unluſt erregte und verließ ſie. Er beobachtete, daſs die Natur die Symmetrie nur an kleinen Körpern, nicht aber in ihrer Geſamtheit liebt, daſs ſie vielmehr in ihren ſchönſten Werken Mannigfaltigkeit und Abwechſelung herrſchen läſt. Er fühlte den unwiderſtehlichen Eindruck, den die

*) *Designs of Chinese Buildings etc.* by Mr. Chambers London 1757. — *The rise and progress of the present taste in planting parks, pleasure-grounds, gardens etc.* in a poetic epistle. 1767.

Natur in ihrer Freiheit und Gröfse auf die Seele hervorbringt, und dafs er viel gewaltiger sei, als der Eindruck kleiner und zierlicher Anlagen. Folgerichtig wählte er »anstatt der geraden, die gebogene Linie, gab den Bächen geschlängelten Lauf, bepflanzte die Anhöhen, ohne sie zu ebenen, verschönerte natürliche Buschwerke, ohne sie zu zerstören, zog grünenden Rasen einem sandigen Platze vor, eröffnete dem Auge eine Menge reizender Ausichten, veredelte einen anmutigen Hain mit Gebäuden, kurz Kent fand den Garten, wo er ihn suchte, in der Natur*)«.

Kents Gartenstile wandte sich die allgemeine Stimmung zu. Der von dem Fürsten Friedrich Franz im Verein mit F. W. von Erdmannsdorff zu Wörlitz angelegte englische Park war einer der ersten in Deutschland, der mit Lenôtres Ideal vollkommen bricht. Wenn aber der Wörlitzer Park in das entgegengesetzte Extrem einer zu erkünstelten Natürlichkeit verfällt, so ist das bei der Begeisterung der beiden Erbauer für die neuen Ideen nur zu begreiflich.

Wie verhielt sich nun Krubfacius zu dem neuen Gartenstil?

Noch Blondel huldigt in seinem Dresden so mächtig beeinflussenden Werke dem alten französischen Geschmacke. Hierin folgte ihm Krubfacius nicht durchaus, er suchte vielmehr den »gezierten französischen mit dem ungezwungenen englischen Geschmacke« zu vereinigen. Er trennte Lust- und Nutzgarten. Der Lustgarten aber umfasste zuerst einen französischen Teil, wo »Beete und Rasenstücke ganz symmetrisch, in angenehm gestalteten Schwüngen und Verhältnissen, mit beschnittenen Bäumen und Hecken eben solchen Lauben, Salons und Heckenkabinetten wechseln«. An diesen Rococoteil aber schlofs er das sogenannte arkadische Gefilde im englischen Stile an. Hören wir die Beschreibung eines von ihm entworfenen Gartens**). Ein Bach, der die regelmäfsig geleiteten Kanäle im französischen Garten speiste, floss durch das Gefilde und bildete hie und da Heger und Teiche. Aus dem dadurch gewonnenen Erdreiche waren kleine Hügel aufgeschüttet, Hohlwege und Dämme hergestellt. Auf den Hügeln standen

*) Hirschfeld I, 127.

**) Nach der Beschreibung des Planes zu einem Garten für den polnischen Kronjägermeister Czartorisky. Ähnlich ist auch der Garten zu Otterwisch.

künstliche Ruinen, Einsiedeleien, Häuschen zwischen Bäumen und Gefträuch; bald gelangte man zu einer indischen Hütte, bald zu einem gotischen Hause, zu einem griechischen Tempel oder zu einem Stalle für seltenes Vieh; dazwischen lagen Felder mit ausländischer Saat und Wiesen von fremdem Klee und Gras. Überall schlängelten sich Fußsteige, überall erhoben sich Bäume einzeln oder in Gruppen. Eine gerade Hauptperspektive von einem erhabenen stehenden Landhause aus in die Landschaft war vorgesehen. Ein wilder Fasanengarten schloß das Ganze ab.

So unterscheidet sich der englische Teil des Gartens von dem französischen durch die fortwährende angenehme Abwechslung und Unregelmäßigkeit, welche nicht die ganze Anlage auf einmal übersehen läßt, sondern dem Wandernden immer neue Punkte, Fernsichten, Anlagen und Gebäude aufdeckt und ihn dadurch in fortgesetzter Spannung erhält. Im französischen Stile herrscht eine ganz verkünstelte Natur oder Unnatur, im englischen ausgefuchteste Natürlichkeit. — So wußte Krubfacius den Zeitumständen in praktischer Weise Rechnung zu tragen: beide Gartenstile wurden auf der Akademie gleichmäßig gelehrt, damit die jungen Architekten allen an sie gestellten Ansprüchen genügen könnten. Auch dieser Umstand lehrt, daß Krubfacius wohl eine praktische Natur war. Aber ein Genie können wir ihn nicht nennen; die Sklavenfessel klirrt an seinem Fusse. Er selber fand aber wohl die Rechtfertigung seines neuen Stils in dem Umstande, daß die Gärten der alten Römer, mit denen er sich, wie berichtet, eingehend beschäftigt hat eine Art »Mischung von englischem und französischem Geschmacke« gewesen sind*).

*) Zu diesem Urteile kommt E. F. Wüstemann, Über die Kunstgärtnerei der Römer, S. 16. — K. Wörmann, über den landschaftlichen Naturinn der Griechen und Römer, S. 124 unterstützt dasselbe.



IX. KAPITEL.

Bauten des Krubfacius und seiner Schule.

Wenn man die Ausstellungs- und sonstigen Berichte über die damalige Dresdner Bauakademie nacheinander durchliest, wird man allmählich vom Gefühle trostloser Langeweile beschlichen; ihm scheinen auch die Besucher der Ausstellungen zum Opfer gefallen zu sein. Denn Krubfacius sieht sich einmal zu folgender Auslassung bewogen: »Wie reichhaltig ist die schöne Architektur! Ja, sie ist ganz unerschöpflich. Aber es gehören nur Kenner dazu, sonst sieht immer ein Haus dem andern ähnlich, welches Urteil ich von vielen Zuschauern gehört haben.« Diese Zuschauer haben Recht; denn wenn das Wechselnde nur in den Verhältnissen, also in etwas für uns unklar Wirkendem besteht, während die unmittelbar sichtbaren Formen immer dieselben bleiben, so kann der Eindruck nur ein einförmiger sein.

Eine weitere Verfolgung der Geschichte der Dresdner Bauakademie ist nicht geeignet uns in unserem Zwecke zu fördern; es bleibt uns daher noch übrig die seit ihrer Gründung von Krubfacius und seinen Schülern errichteten Bauten kurz zu betrachten. Das größte Bauwerk des Krubfacius selbst ist das Landhaus*) zu

*) loc. 35763 ^{140 a—h} Kammerakten das zum jährlichen Baudeputat ausgesetzte Geldquantum VIII Voll. — loc. 5644. Den durch die preussische Belagerung verursachten Schaden betr. — loc. 6490. Was bei Belagerung Dresdens vor sich gegangen. loc. 35865. Nr. 478. 479. 480^{eb}. 481^{ab} Anschläge zu Erbauung eines Steuer- und Landschaftshauses u. s. w. loc. 1436. Die Erbauung eines Landsteuerhauses 4 Voll.

Dresden. Der Bau erhebt sich auf der Brandstelle des ehemaligen Pirna'schen Palais auf der jetzigen Landhausstraße. Eine Wettbewerbung zwischen Exner, Krubfacius und dem Obristen von Faesch beschaffte die nötigen Pläne zu Errichtung eines Steuer- und Landhauses für Sachsen. Exner, obgleich hierbei in sehr auffälliger Weise vom Obersteuerkollegium gegen Krubfacius begünstigt, ward schließlich von dem Grafen Vitzthum von Eckstädt, Herrn zu Otterwisch, verdrängt, welcher in einem angeblich von ihm eigenhändig gefertigten Plane die teuren Seitengebäude des Exner'schen Planes durch Hereinziehung einer zweiten Baustelle überflüssig machte. Dazu entwarf Krubfacius die Fassade und brachte auf des Kurfürsten Wunsch anstatt zweier sechs Säulen am Portale sowie andere geringfügige Änderungen an. Der Bau begann am 26. Juli 1770; der Landtag von 1775 trat schon in dem neuen Landhause zusammen; die Übergabe desselben fand am 12. Dezember 1776 statt. Die Fassade des viergeschoffigen Gebäudes ist 77 Meter lang. Am unteren Teile der beiden Rücklagen treten durch tiefe Einblendung der Fenster die gefugten Schäfte energisch hervor, so daß der Eindruck sehr starker Lisenen mit funktionärer Kraft hervorgerufen wird, das Portal in der Mittelvorlage zeigt sechs mächtige toskanische Säulen; der obere Teil trägt an den Schäften jonische Wandpfeiler. Krubfacius hat an diesem Gebäude seine Grundsätze streng durchgeführt.

»Besondere Bequemlichkeit, Schönheit ohne Zierate, allermeist aber die Dauerhaftigkeit« waren ihm die maßgebenden Gesichtspunkte für ein Landhaus.« Wir werden ihm zugeben, daß »der Unterbau toskanisch genug aussieht.« Dies entspricht nach Krubfacius dem Charakter eines Kanzleihauses« (Jonische und korinthische oder römische Ordnung über einander würden nach dem Gesetze der Bienséance das Ansehen eines Palastes bewirken haben.) Der hervorragendste Teil des Landhauses ist das imposante Treppenhaus, welches sich hinter der von zwei Reihen Säulen getragenen Vorhalle öffnet. Die breite bequeme Doppeltreppe, welche sich im langsamen Aufstieg bis ins zweite Geschoss empor-

loc. 35884. Nr. 606. a. b. c. d. Baue und Reparaturen im Landhause betr. loc. 6148. Bau des Steuerhauses 1769. loc. 6215. 6181. Das abgebrannte Steuerhaus betr. VI. Voll. Pläne teilweise auch im K. S. H. St. A. vorhanden.

schwingt, die zahlreichen wohlangebrachten Abfätze, die reizvollen Motive des Geländers welches oben von laternentragenden Putten begrenzt wird: Dies alles trägt zu der monumentalen Wirkung des Treppenhauses bei, welche noch mächtiger sein würde, wäre der großartig gedachte Raum nicht durch eine zwischen die Wölbung und die Wandpfeiler eingezogene Decke verstümmelt. Auch die Bequemlichkeit, auf welche Krubfacius so großen Wert legt, ist der Raumanordnung nicht abzusprechen. Aber die Schönheit des Gebäudes suchen wir vergebens. Selbst bewundernde Kritiker

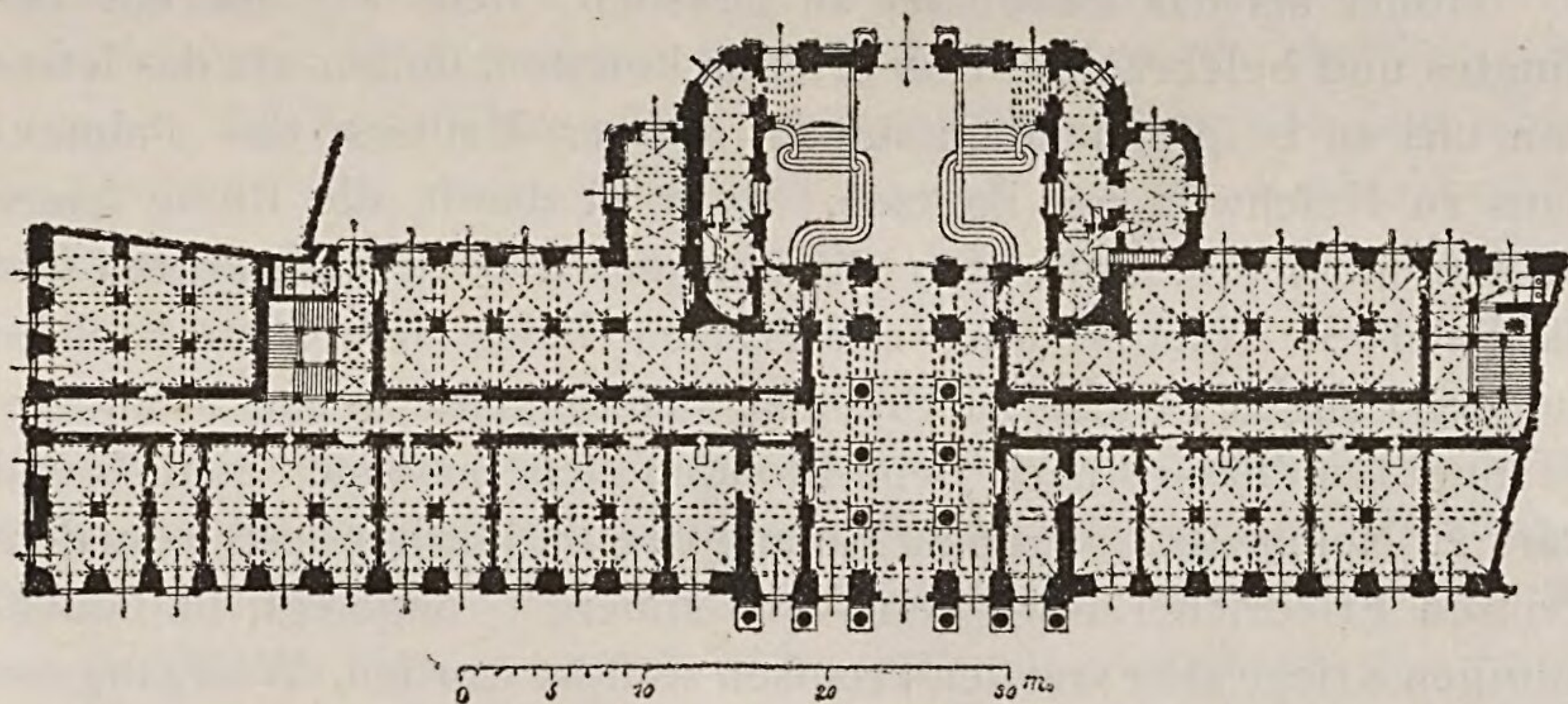


Fig. 9. Grundriss des Landhauses zu Dresden, Erdgeschofs, von Krubfacius.

des vorigen Jahrhunderts finden es »nur geschmackvoll«.^{*)} Krubfacius identifizierte Schönheit mit Charakter, aber

Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt.

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte (Ov. Ars poet.) Es fehlte ihm die Genialität, so wurde sein Landhaus nicht ernsthaft und mächtig, sondern schwerfällig und kalt. Die lebendige Grazie, welche ihm unvereinbar schien mit dem Ernste der Baukunst, vermied er glücklich, aber er verfiel in den entgegengesetzten Fehler. Leblos, fast roh ist die Detaillierung und Profilierung. Fehlerhaft ist ferner die Anordnung eines Mittelfalks, welches sich durch besondere Formen der Fenster, durch Säulenbalken, Fronten noch dazu ausdrücklich als solches ankündigt; eine solche bedingt Übersehbarkeit der Fassade von einem der Mitte gerade gegenüber befindlichen Standpunkte und diese wiederum eine genügende Ent-

^{*)} Hallenbergs Reisebemerkungen.

fernung des Schauenden. Die Franzosen forderten daher mit Recht, daß solche Gebäude an freien Plätzen oder gegenüber von Straßeneinfahrten angelegt würden. Sind diese Bedingungen nicht erfüllt, so daß man für ein Gebäude nur einen seitlichen Überblick gewinnen kann, so ist die Anordnung eines Mittelvorbaues verwerflich. Krubfacius war zu sehr Schematiker, zu wenig Genie, um solche Zusammenstöße seines Systems mit der Wirklichkeit zu bemerken. Auch das Streben, den Grundriß Zimmer für Zimmer symmetrisch zu gestalten, ist wenig geistvoll.

Höher als das Landhaus zu Dresden, dem wir nur ein bedingtes und beschränktes Lob erteilen konnten, stellen wir das letzte von uns zu besprechende Bauwerk unseres Meisters, das Palmenhaus zu Neschwitz bei Bautzen. Zwar ist damit die Reihe seiner Bauten nicht erschöpft, aber die übrigen, z. B. Schloß Pörschitz und das Palais Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Georg Herzogs zu Sachsen auf der Langen Straße zu Dresden, liefern keine neuen Momente; sie sind Landhäuser nach dem Blondelschen Schema. Schloß und Park zu Neschwitz^{*)} waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts von dem Prinzen Friedrich Ludwig von Württemberg^{**)} angelegt, im siebenjährigen Kriege aber von den Preussen zerstört worden. Wolfgang von Riefch ließ von 1768 an durch Krubfacius das Gebäude errichten, welches unter dem Namen Palmenhaus zu Neschwitz unter den Zeitgenossen ihm verdienten Ruhm einbrachte. Hier nun vermögen wir fröhlich in das gespendete Lob einzustimmen, mehr noch hier vermögen wir unbefangenen Schönheit zu bewundern und zu genießen, hier sehen wir nicht bloß Regeln und Grundsätze, sondern endlich einmal Individualität. Der Grundriß ist folgender: An ein mittleres nach vorn und hinten durch drei Seiten des regelmäßigen Achtecks sich erweiterndes Quadrat treten rechts und links je drei rechteckige Hallen an. So einfach die Anlage ist, so reizend ist sie in ihrer Durchführung. Mächtige jonische Säulen tragen den mittleren über 8 Meter hohen Saal, je drei weite Arkaden ver-

^{*)} Vgl. „Die Rittergüter Sachsens“.

^{**)} Man findet alles Wissenswerte über diesen am sächsischen Hofe lebenden Prinzen von Württemberg in dem als Manuskript gedruckten Buche des Kammerherrn J. A. Freiherrn O-Byrn: Johann George Chevalier de Saxe, kurfürstlicher Generalfeldmarschall. S. 42—45.

mitteln den Zutritt zu jedem der beiderseits anschließenden Säle. Durchwandelt man diese weiten Räume, so eröffnen sich dem Auge schöne Durchblicke, freudig erhebt sich der Blick in dem mächtig sich höhenden Mittelsaal. Hinter dem großen achteckigen Saale treten wir dann in das Treppenhaus, dessen prächtige, breite Doppeltreppe zu den Wohnräumen und einem zweiten großen in herrlichen Verhältnissen ausgeführten mit prächtigen Spiegeln und antiken Figuren geschmückten Saale führt. Auch die mächtige 100 Meter lange Fassade mit ihren weiten Rundbogenfenstern und ihren wohlabgewogenen Verhältnissen bietet trotz ihrer Einfachheit und Schmucklosigkeit einen freundlichen, würdigen Anblick dar. Lisenen, Fensterchlusswechsel, wenige Blumengewinde sind alles, wodurch sie sich etwa auszeichnet. Selbst die von Krubfacius als adlig bezeichnete Mansarde und die Attika »die sonst bei jedem schönen Gebäude sein muß, um das Dach zu verstecken« fehlen — vielleicht nicht zum Nachteile derselben. Das Palmenhaus von Neschwitz möchten wir als Hauptwerk des Krubfacius bezeichnen. Hier, wo er nicht durch kleinliche Bedürfnisse in der Entfaltung seiner Hauptstärke, der Raumanlage, gehemmt, und wo sein Risalitbau völlig am Platze war, hat er gezeigt, wie er verstand, nur durch schöne machtvolle Verhältnisse zu wirken.

Noch eine ziemliche Anzahl anderer Schlösser und Rittergutsitze gehören der von uns besprochenen Periode und der Dresdner Architektenschule sei es des Krubfacius, sei es des völlig dem Rococo huldigenden Knöffel, an; sie tragen alle daselbe Gepräge — Lisenen und Vorsprünge, Flügelbauten nach Blondel oder nur ein Hauptgebäude mit Briseux — und zeichnen sich durch größere oder geringere Pracht des Innern aus; Nischwitz bei Wurzen (1754), Choren bei Roswein (1755), Nedaschütz bei Stolpen, Renndorf bei Waldenburg, Sachsendorf bei Grimma, Leuben, Reibersdorf a. d. Neisse, eines der prachtvollsten und stattlichsten Schlösser der Oberlausitz (1760), Reinhardtsgrμμα bei Dresden (1767), endlich Leubnitz zwischen Plauen und Schleitz (1792), einer der schönsten Edelsitze des Vogtlandes. Hier tritt die Lise als Umrahmung der durchaus geradlinigen Fenster fast monumental auf; auch der geringste Schmuck, die geringste Abweichung vom Geradlinigen ist hier vermieden. Vollständige Regelmäßigkeit und

Symmetrie herrscht im Grundriss. — Als eine der großartigsten Gartenanlagen, welche aus der Dresdner Schule hervorging, verzeichnen wir den Park zu Lichtewalde, 1772 nach Hölzers Plänen von seinem Meister für einen Grafen von Vitzthum angelegt.

Beispiele von Palastbauten der Dresdner Schule jener Zeit sind das Schönburg-Waldenburgische und das Boxbergische Palais (Moritzstrasse 19 und Waifenhausstrasse 33 zu Dresden). Ersteres ist eine selbständige Schöpfung Gottlieb August Hölzers, des Schülers und Nachfolgers von Krubfacius. Nach Hölzers eigener Angabe — die Originalpläne finden sich im Kgl. Hauptstaatsarchiv*), bez. »Erfunden und gezeichnet von G. A. Hölzer, Dresden, 5./3. 1773 für Ludwig Friedrich Grafen Vitzthum von Eckstädt« — erscheint die Angabe, daß Grundriss und einzelne Details von ChIA-veri stammen sollen, als zweifelhaft. Erbaut ward das Palais erst nach 1778. Ein neues Element liefert die architektonische Beschreibung für die Charakterisierung der Schule nicht. Die Fassade bietet das einem Palaste angepasste Schema des Landhauses. An Stelle der jonischen trat die »dem Palaste angemessene« römische Ordnung, die Portalfäulen sind weggelassen und in den Fensterbrüstungen sind als einziger Schmuck von dünnen Kränzen umrahmte Medaillonbildnisse und schlaff gespannte, fast künstlich in ihren Bogen gelegte Fruchtschnüre angebracht. Den bekannten französischen Mustern sind die vortrefflichen schmiedeeisernen Altan-gitter und die träge sich dehnenden, leblosen Konsolen nachgebildet. Die Mitte des Palais ist richtig gegenüber einer Straßens-mündung angelegt und dadurch ein bequemer Überblick über die Fassade ermöglicht. Wirkungsvoll sind die Verhältnisse des Baues, und ganz vortrefflich, der geniale Grundriss mit seinen imposanten Treppenanlagen, von dem sich eine eingehende Würdigung in den »Bauten von Dresden« findet. In originellen Grundrissanlagen ist Hölzer demnach seinem Meister unbedingt überlegen, wenn wir der Angabe auf den Plänen Glauben schenken wollen.

Das von Boxbergische Palais, in viel niedlicheren Verhältnissen angelegt, verdankt seine Fassade einem anderen Schüler des Krubfacius, Johann Gottfried Panse**). Die Fassade hat über dem

*) Risschr. VII 87. 14. 6 Blatt (K. S. H. St. A).

**) Nach Kombination von Notizen bei Hasche und Keller ermittelt.

gefugten Erdgeschoffe an der Vorlage ihre Säulenordnung; an der Rücklage Lifenen; dazu kommt ein Austritt und eine Attika an der Vorlage. Durch die geschweifte Hervorkröpfung des Mittelvorsprungs mit der Attika erhält dies Gebäude mehr das Ansehen einer Rococokommode als das eines monumentalen Bauwerkes, Das Innere ward, abgesehen von dem Saale, welchen Adam Friedrich Oefer dekorirte später verändert.

Völliges Schwinden der Individualität und Erstarren in totem Formenschematismus, das ist die letzte Stufe der Dresdner Baukunst im 18. Jahrhunderte; als Beispiel dafür kann gelten das Haus grofse Brüdergasse No. 13; ganz kahle dorische Wandpfeiler mit Gebälk ohne eine Spur von Schmuck zeigen die Nüchternheit und Phantasielosigkeit jener Periode.

Um auch den Bürgerhäusern einige Worte zu widmen, so ward als das ihnen im Sinne der Konvenance und Bienfiance zukommende architektonische Element die Lifene betrachtet; ein Gang durch das den Neumarkt zu Dresden umgebende Viertel lehrt, mit welcher Vorliebe und Beharrlichkeit man sie in Dresden anwandte. Dafs sich mit diesem Motiv trotz seiner Einfachheit immerhin anmutige Wirkungen erzielen lassen, zeigt vielleicht am besten das Haus Stadt Berlin (am Neumarkt in Dresden) wo die Lifenen teilweise oben rund geführt sind. Von Racknitz giebt in seiner Geschichte des Geschmackes folgendes Urteil ab: »Die kursächsische Residenz Dresden wird unter die schönsten Städte Deutschlands gerechnet, und man kann in gewisser Hinsicht behaupten, dafs der Blondelsche Geschmack zu ihrer Verschönerung beigetragen hat. Es befinden sich nämlich daselbst nur wenige öffentliche Gebäude, die durch architektonische Vorzüge die Aufmerksamkeit der Kenner anregen, dagegen haben die Bürgerhäuser einen gefälligen und reinlichen Charakter, der zugleich, wenn auch nicht Reichtum, doch einen Wohlstand ankündigt, welcher auf jeden Fremden beim ersten Anblicke einen angenehmen Eindruck macht, und wodurch Dresden zu einer der vorzüglichsten Städte Deutschlands wird. Die innere Einrichtung der Gebäude ist dagegen so beschaffen, dafs die Besitzer derselben daraus guten Nutzen ziehen, mit einem Worte, was man gute bürgerliche Baukunst nennt, ist in Dresden häufig angewandt zu sehen. Geht man

aber auf die Urfache zurück, welcher man diese Vorteile und Annehmlichkeiten verdankt, so findet man solche darin, daß die sächsischen Architekten den Blondelschen französischen Geschmack mit Einsicht benutzten, nicht aber die große nur für öffentliche Gebäude und Paläste anwendbare Bauart der Italiener nachahmten. Denn was die innere Einteilung der Zimmer und die täglichen häuslichen Bequemlichkeiten anlangt, so kann man nicht in Abrede stellen, daß hierin Blondel, Briseux u. a. Franzosen den Italienern vorzuziehen sind. In dem Zeitraume von 30—40 Jahren, wo der Blondelsche Geschmack in Sachsen der vorherrschende war, wurden auch die meisten neuen Bürgerhäuser in Dresden gebaut.« —

Noch haben wir zweier plastischer Werke Erwähnung zu thun. zu denen Krubfacius die Zeichnung geliefert hat, des Denkmals der Schauspielerin Sophie Neuberin und des Grabmals des Kammerherrn Adam Rudolph von Schönberg in der Kirche zu Reichstädt bei Dippoldiswalde. Jenes, im Jahre 1776 von dem Dresdner Bildhauer Feige ausgeführt, steht zu Laubegast a. d. Elbe am Wege unter einer Linde. Es ist einfach aber immerhin würdig und nicht ohne Geschmack. — Auf unbehauenen felsartigem Unterfatze erhebt sich ein Sandsteinwürfel mit Kranzgesims und Palmettenkrönung. In den Füllungen von drei Seiten sind Flachreliefs mit Emblemen der Dichtkunst, des Trauer- und Lustspiels angebracht; die vierte trägt eine längere, die Verdienste der Verstorbenen würdigende Inschrift. — Das Grabmal des Herrn von Schönberg zu Reichstädt, von einem Reichstädter »sich selbst gelehrten Steinmetzen« ausgeführt, zeigt die Sarkophagform. Auf massigem, ungegliedertem Sockel erhebt sich, auf vier Löwentatzen ruhend, der Sarkophag, dessen vier Seiten mit dem Wappen derer von Schönberg, dem Reliefbild des Verstorbenen und zwei eine Inschrift und ein Christusymbol tragenden ovalen Schildern geschmückt sind. Ein rundstabförmiger Blattwulst von Lorbeer begrenzt die obere Kante des untern Sarkophagteils, die Schrägen des Deckels sind mit banddurchwundenen Lorbeerkränzen bedeckt; obenauf liegt ein Kissen mit Orden, Helm und Helmdecke; ein weinender Genius lagert an den Helm gelehnt auf der Helmdecke. Der vornehme Eindruck dieses reichen und durchaus aner kennenswerten Werkes wird nur durch den ge-

fchmacklos behandelten Genius einigermaßen beeinträchtigt; der Aufbau, die Verhältnisse und die Schmuckverteilung sind tadellos. Die Pflanzenornamentik, welche nicht aufdringlich wird, trägt wie auch sonst in dieser Schule den Charakter der Schlaffheit und Müdigkeit. Das aus dem Jahre 1781 stammende Werk*) kann als höchst charakteristisch für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden.

*) Wir wurden auf dasselbe aufmerksam gemacht durch das 2. Heft der beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, bearbeitet von Prof. Dr. Steche. Dresden 1883.



X. KAPITEL.

D e k o r a t i o n .

Wir haben noch über die Dekorationsweise des Krubfacius und seiner Schule zu sprechen. Nach des Meisters eigenen Ausprüchen (s. S. 66) hat er ursprünglich dem edlen Rococo gehuldigt und wie in allen Stücken Blondel und Briseux als Vorbilder benutzt. Demnach stellen wir als erste Stufe der Ornamentik des Krubfacius den Rococostil oder den französischen grottesken Geschmack fest; so nennt von Racknitz die Dekorationsweise der Boffrand, Blondel, Briseux, »weil sie im Grunde nur die von Raffael, Berrain u. a. so vorteilhaft benutzten Arabesken (muß heißen Grottesken¹⁹⁾ der Alten durch vermehrte Verzierung und Schnörkel zu verschönern unternommen hätten.«

Der Rückschlag gegen diese Art von Grottesken begann bekanntlich wiederum in Frankreich. Man verwarf die vielen Schnörkel, die gebogenen und krummen Linien und setzte an ihre Stelle gerade Linien; alle Verzierungen, nach wie vor aus Stuck und Holz, und alle Geräte sollten von jetzt ab nach Art der Alten einfach sein. Man beschritt also den umgekehrten Pfad wie vorher. Im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hatte ein Teil der Bauenden die Dekorationen im genre rocaille, Muscheln, Schnörkel und Blumen, an den Fassaden angebracht, jetzt führte man umgekehrt die Fassadenmotive wieder in die Zimmerdekoration ein.

*) Stieglitz, Geschichte der Baukunst. 1828.

Durch Pilaster wurde die Wandfläche in Felder eingeteilt, deren Füllungen, Streifen und Kanneluren genau nach dem Winkel behandelt wurden. Damit war dem Rococo der Lebensfaden abgeschnitten. Freilich war das, was an seine Stelle trat, steif und eiförmig. Pilaster engten ohne Berechtigung Zimmer von mäßigem Umfange ein; alle Wände ohne Rücksicht auf Bestimmung und Lage der Zimmer waren erfüllt mit Göttern, Helden und Trophäen, die zwar alle nach Antiken kopirt zu werden pflegten aber Kälte verbreiteten, dem Auge keinen Ruhepunkt gönnten und keine gefälligen Formen oder Ideen darboten. Man ging endlich noch einen Schritt weiter und liefs die vielen Blumenzierate u. a. Ornamente ganz aus dem Spiele. Damit emanzipirte man sich völlig vom Rococo, denn nun traten die früher, wenn auch nicht immer völlig aufgelösten, so doch von Ranken umschlungenen und agraffenartig umspannten konstruktiven Glieder wieder frei und ungehindert zu Tage. So hatte man denn die Antike in seinen vier Wänden stets um sich. Für uns liegt der begangene Fehler klar: In unseren Wohnungen wollen wir uns frei, bequem und wohnlich fühlen, eine fortwährende hier ganz unnötige Betonung der Konstruktion erdrückt uns. Man hatte nicht den Unterschied der Verhältnisse an Fassaden und in Wohnräumen bedacht, und dafs verschiedene Verhältnisse auch verschiedene Ornamentik bedingen.

So ungefähr war der Entwicklungsgang der Ornamentik bis 1780. Das älteste vorhandene Beispiel in Dresden dürfte der Öfersaal im Boxbergischen Palais sein. (Dürr, Öfer pag. 41). Fast sämtliche Dekorationselemente des 18. Jahrhunderts sind hier in wunderlichem Gemisch vereinigt. Noch erblicken wir die Auflöfung der Decke in Wolken-schichten; aber die malerische Auflöfung der Hohlkehle in perspektivische Gallerien und Balustraden ist gefallen: flach liegt die Decke auf den Gesimsen auf. Ein Spiegelkamin und plastische Emblemenbündel als Sopraporten blicken noch zurück auf die eben vergehende Periode, die Öfen, welche antike Formen und Profile in geschmacklosem Aufbau und plumpen Verhältnissen aufweisen, und die ringsherumgehenden, gekuppelten Wandpfeiler, welche erdrückend wirken, sind die Anzeichen einer neuen Zeit. Dazu bunte Marmorfelder in Verbin-

dung mit dem Weiss und Gold der Pfeiler, porzellanartig geknitterte Bänder, dürre Kränze, Medaillons, müde herabhängende Ranken und endlich Öfersche Gemälde: dies alles, in einem verhältnismässig niedrigen Raume, dicht neben und über einander, ergiebt eine der wunderlichsten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts. Den sonderbarsten Kontrast bilden die wuchtigen Pfeiler mit dem sich darüber ganz unvermittelt öffnenden Deckenhimmel, welcher die Stützen zwecklos und nichtig erscheinen läßt. Krubfacius selbst scheint die Anwendung realer Wandpfeiler in den Zimmern vermieden zu haben; in Neschwitz besteht die Dekoration nur in gemalten geradlinigen Feldern und Blumenranken; gemalt sind auch die Scamozzischen Pfeiler, zwischen denen in Nischen antike Statuen und jene unförmigen Öfen wechseln, denen wir das Prädikat »im Zopfstil« gern zugestehen. Dagegen zeigen Hölzers Pläne für das Vitzthumsche Palais, sowie die teilweise erhaltene Ausführung, daß das Innere des Salons sich von der Fassade nicht unterschied. — Noch eine letzte Phase hat die klassizierende Dekorkunst vor dem Imperialstile durchgemacht. Die Ausgrabungen von Herkulanum und Pompeji brachten von neuem Grottesken ans Tageslicht und ihnen wandten sich jetzt zum dritten Male seit 300 Jahren die Künstler zu.

Winkelmann schreibt in den Nachrichten von den neuesten herkulanischen Entdeckungen: »Die gemalten Grottesken hier sind das vollkommenste, was ich gesehen habe, sie stehen über Raffael.« In Frankreich machte besonders Huet die Anwendung der Grottesken von neuem sehr beliebt, in England Adam Robert Lewis. Die Engländer sind nach Stieglitzens Urteil den Alten darin näher gekommen als die Franzosen, welche sich durch grössere Leichtigkeit und Feinheit hervorthun wollten. In Dresden fanden die Grottesken ebenfalls ihren Vertreter. Christian Traugott Weinlig, ein Schüler des Krubfacius, welcher lange in Italien gereist war und Briefe über Rom veröffentlichte, trat zuerst für die Grottesken ein und veröffentlichte in seinen »Oeuvres d'architecture*) Muster eigener Erfindung. Von dem nach Hasche berühmten Kyziknischen Saale Weinligs²⁰⁾ «nach Herkulanum und Raffaels Loggien,« den

*) Im Kgl. S. Kupferstichkabinet vorhanden.

Albert von Zahn erwähnt, sind wir im Stande nach einer handschriftlichen Notiz Hasches eine Beschreibung zu geben: Ein Raum, 16 Ellen Geviert, worin drei Wände durch die Eingangsthür und zwei Kamine in je zwei Hälften geteilt werden, während sich an der vierten das Musikpodium befand. Jedes der sechs vorhandenen Wandfelder ist von einer doppelten Stellung gemalter Pilaster eingefasst, welche mit Grottesken geziert sind. (Pflanzen, Ranken, Dreifüße, phantastische Tiere, Vasen, Medaillons). Der Raum zwischen je zwei Säulenpaaren ist horizontal dreigeteilt in Sockel, Feld und Gebälk: Sockel und Architrav ahmen bunten Marmor nach, die Mittelfelder sind in den kalten, pompejanischen Farben gehalten, die Mitte zeigt jedesmal eine schwebende, antike Figur. Die Plafonds tragen bunte Festons. Damalige Kritiker tadeln die Weinlig'schen Grottesken wegen der Unnatürlichkeit ihrer Zusammensetzungen und weil sie mit dem Geschmacke, der überall edle Einfachheit verlange, nicht übereinstimmten; auf den ersten Blick überraschend anziehend, verlören sie, sobald man sie mit Nachdenken betrachte.« Dieses Urteil ist namentlich in seiner ersten Hälfte ungerecht, und würde Raffael ebenso gut treffen, als Weinlig. Mit Recht sagt letzterer gegen Stieglitz: »Man kann, dünkt mich, auch bei unumstößlichen Gründen Unrecht haben, wenn man bei Dingen, die mehr vom Genie als von Raifonnements abhängen, zu viel vernünftelt. Wir verlangen mit Recht leichte und unterhaltende Ideen zur Auszierung unserer Gemächer und eine beständige Mannigfaltigkeit und Abwechselung.« — Raffael'schen Geist können wir den Weinlig'schen Grottesken nicht nachrühmen, aber unschön sind sie nicht. Dagegen müssen wir von seinen antiken Möbeln sagen, daß sie an einem Übermaße von Einfachheit und Geschmacklosigkeit leiden. In demselben Sinne wie Weinlig schuf noch Schurig, ein Schüler der Dresdner Akademie.



XI. KAPITEL.

Goethe und Krubfacius.

Noch haben wir einer schriftstellerischen Leistung des Krubfacius zu gedenken, welche wir, weil sie auf das folgende Jahrhundert hinleitet, erst jetzt besprechen. Es ist seine Kritik des Goethischen Aufsatzes »von deutscher Baukunst, D. M. Erwini a Steinbach.« 1773. Eine Zusammenstellung beider Aufsätze ist von grossem Interesse. Haben wir doch diesen von patriotischer Begeisterung und edelstem Jugendfeuer getragenen Aufruf an das deutsche Volk, sich zu befreien vom fremden Joch und Einkehr zu halten in die echte deutsche Kunst, als die erste gewaltige Welle einer Zeitströmung zu begrüßen, welche erst in unserem Jahrhundert sich mächtig Bahn brechen sollte. Denn ausser Carstens war im ganzen vorigen Jahrhundert Goethe der einzige Mann, der es wagte seine Begeisterung für mittelalterliche Kunst, für die verachtete und geschmähte Gotik, für die holzgeschnitzten Gestalten Dürers so offen auszusprechen, so kühn in die Welt hinauszuschleudern, welche die ganze Zeit von der Antike bis zur Renaissance als eine grosse Lücke in der Kunst anfah. So mußte er sich denn gefallen lassen, mit dem heftigsten Spotte sich begrüßt zu sehen. Hören wir, was der strenge Akademiker Krubfacius schreibt:

»Wir haben bei Lesung dieses kleinen Aufsatzes eine wahre Freude empfunden, doch müssen wir aufrichtig sagen, es war eine etwas boshafte Freude. Die neumodische mit Metaphern überladene und seltsam launige Schreibart, die einige unserer besten

Köpfe angesteckt und sich sogar in unsere philosophischen Schriften eingeschlichen hat, ist schon so vielfältig getadelt und ausgespottet worden; aber alles Tadeln und Spotten hat das Übel so wenig ausgetilgt, daß es vielmehr noch immer weiter um sich gegriffen. Wir begreifen die Ursache davon sehr leicht, denn ein Mißbrauch wird nicht sowohl anders als durch sich selbst ausgerottet; wenn er nämlich zu einer solchen Höhe anwächst, daß ein jeder, der nicht zu stumpfe Sinne hat, das Ungeheuere davon gewahr werden muß. Eben deswegen war diese kleine Schrift uns willkommen, und wir wünschen sogar ihrer mehrere in gleichem Geschmacke, denn je öfter der Schauer gefühlt wird, den jeder Leser dabei notwendig empfinden muß, desto eher werden wir zu der Simplizität der Natur, die aus unseren Schriften fast ganz zu verschwinden scheint, wieder zurückkommen. Die Schrift selbst ist dem Andenken Erwins von Steinbach, Baumeisters vom Straßburger Münster, gewidmet. Der Verfasser suchte das Grabmal desselben, und niemand konnte es ihm weisen. »Da ward ich« sagt er, »tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, törichter und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandstein oder wie ich es vermöchte. Was brauchts dir Denkmal? Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die darum krabbeln dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken« Statt dessen hat daher der Verfasser in dem Haine, wo ringsum die Namen seiner Geliebten grünen, Erwins Name in eine einem Turm gleich schlank aufsteigende Buche geschnitten und sein Opfer in einem Schnupftuche aufgehängt, nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward voll reiner und unreiner Tiere.« — Kein Zweifel, Goethe hat mit seinen kecken Urteilen gewaltigen Anstoß erregt. Vor allem verursacht folgende Stelle dem Krubfacius Mißbehagen: Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener, und geht vorbei; Kindereien! lallt der Franzose nach und schnelltriumphirend auf seine Dose à la grecque. Wälfcher! Du umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch herführen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnötige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb, ihre

Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituiren, daß ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhaltet vor'm Wunder der Welt.««

Einen solchen Angriff auf die Antike, auf die erhabenen Säulenordnungen konnte ein Krubfacius nicht unerwidert lassen: »Über den letzten Punkt müssen wir fragen, ob das wohl eine Ursache sei, die Säulengänge aus der Baukunst zu verbannen. Vermutlich muß der Verfasser kein anderes Buch als des Abtes Laugier Versuch und seine Beobachtungen über die Baukunst gelesen haben. Zu wünschen wäre aber, daß dieser witzige Schwätzer und alle, die ihm gleichen, sich zuvor eine genaue Kenntniss der Baukunst erworben hätten, ehe sie es gewagt, darüber zu schreiben. Sie würden alsdann gefunden haben, daß heutzutage die Theorie dieser schönen Kunst von Pedanterie gereinigt ist; daß man nach Pocockes Entdeckung des Ursprungs der Säulen²¹⁾ und ihrer Blätterknäufe nicht mehr an das Märchen vom Kallimachus, an die Faltenröcke und Haarnester der jonischen Frauen glaubt, daß die Baumeister schon lange wissen, wie der Ursprung der Häuser, den Köhlerhütten und den in der halben Welt noch gebräuchlichen, geschrotenen Häusern ähnlich ist, daß also vier Wände samt Decke und Thüre das Wesentliche eines Hauses sind, daß aber auch Säulen daran und an durchsichtigen Gängen eher zugelassen sind, als eine gotische Filigranarbeit, deren Anblick erschreckt, weil sie zerbrechlich aussieht. Laugier, sobald sein Buch herauskam, ward mit seinen vermeintlichen unumstößlichen Grundsätzen ausgelacht und es war den Baumeistern schon lange bekannt, wie die Lehre von den Säulenordnungen ein bloßes System, aber das beste unter allen sei, dessen sich die witzigsten, klügsten Völker in der Welt bedient haben.«

Krubfacius wendet sich alsdann gegen Goethes Annahme, die gotische Baukunst sei deutschen Ursprungs, und setzt ihm mit unnachahmlichem Gelehrtenhäß auseinander, daß die Gotik eine uralte morgenländische*) Bauart sei, von welcher Frankreich, England und Italien viel herrlichere Monumente aufzuweisen hätten

*) Vgl. über den ägypt. Ursprung des Spitzbogens: Friederichs, Kunst und Leben. S. 137.

als Deutschland. Ebenso belehrt er Goethe, weshalb ihm der gotische Münster so gefallen habe. Weil Gotik eine direkte Nachahmung der Natur, des Baumes mit feinen Zweigen, Ästen, Blättern und Blüten sei und an den idealen Urzustand der Menschen und den Ursprung der Baukunst erinnere u. s. w.

Goethe geht weiter auf den Ursprung der Kunst ein, führt sie auf den bildnerischen Trieb des Menschen im Gegensatze zur Annahme eines Gefühles für Schönheit zurück und spricht zum erstenmale den Gedanken der Entwicklung aus.

In dem Menschen sagt er, ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wenn seine Existenz gesichert ist; sobald er nicht zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott wirksam in seiner Ruhe umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen, und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, rohen Farben seine Cocos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus roher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühle der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genug thut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.

Gegen diese genialische Auffassung der Kunst sträubte sich Krubfacius mit Hand und Fuß: »Ist denn die gotische Bauart mit ihren sinnlos alles überwuchernden Zieraten systematisch oder nicht? Ist sie eine Nachahmung oder Verbesserung des Natürlichen,

Notwendigen zu nennen? Oder ist sie ein Geschöpf des Menschen, dazu ein jeglicher als »ein Halbgott« die Anlage in sich selber hat, ohne Unterricht eine Baukunst zu erfinden? Was helfen doch alle übertriebenen Lobsprüche, die hier so weit gehen, daß der Baumeister seiner göttlichen Kunst halber der heilige Erwin genannt wird? Heißt das den Deutschen Ehre erzeugen, wenn man Dinge von ihnen sagt, worüber sich Ausländer nur aufhalten müssen? Oder sagt man diese Dinge nicht bloß in Absicht eigener Ehre, um gleich einem Laugier durch etwas Neues und Unerwartetes Aufmerksamkeit zu erwecken? Freilich thut man am besten, wenn man allen Unterricht, alle Grundsätze und Regeln in den Künsten verwirft, denn so kann man ohne vieles Studiren, wenn man nur Mutterwitz hat, mit leichter Mühe bei Unwissenden ein großes Genie heißen. System in der Baukunst, Nachahmung und Verbesserung der Natur in der Malerei oder Bildhauerei, alles das sind Benennungen, die der Autor verabscheut. Die Begeisterung, die charakteristische Kunst ist es, die alles in der Welt von sich selber schafft und bildet. Wenn er damit sagen will, ein jeglicher Künstler müsse fähigen Geistes sein zu seiner Kunst, oder was dasselbe ist, er müsse Genie dazu haben, so hat er etwas sehr Gemeines und Altes gesagt, und was konnte er sonst damit sagen wollen? Der Verfasser schickt den Verächter der gotischen Baukunst nach Paris, würde er übel thun, wenn er ihm Gesellschaft leistete? Vielleicht würde ihm der Geist Perraults sagen, was er von seinem erbauten Louvre zu halten hätte.

Die beiden zitierten Schriften bilden den ersten heftigen Zusammenstoß zwischen Klassizismus und der eben auftauchenden romantischen Anschauung. Schwärmerei für Pseudoantike und für das Mittelalter bekämpfen einander hier zum erstenmal, natürliche, unbefangene Anschauung der Kunstwerke und volles Aufgehen in der Zeitrichtung, akademischer Zopf und selbständige Denkweise. Das hohe Verdienst müssen wir Goethe zuerkennen, zuerst an der Gotik nachschaffende Kritik geübt zu haben. Er hat sich hineinverfenkt in die Gedankenwelt der mittelalterlichen Architekten und gefragt: Was wollten sie erreichen, welchen Ideen suchten sie Ausdruck zu verleihen? Während die Gotik im ganzen 18. Jahrhundert allgemein mit den üblichen Redensarten »gotisches Bunt-

werk, ganz von Zieraten erdrückt, zerbrechliche Filigranarbeit« abgethan wurde, kam Goethe zuerst auf den von seiner Vertiefung glänzendes Zeugnis ablegenden Gedanken: Gotik ist Auflösung der Massen, reine Versinnlichung der Konstruktion; er erkannte nur durch das Ansehen die innere Notwendigkeit und Folgerichtigkeit der Gotik, die Übereinstimmung von Grundriss und Fassade u. s. w. »Der Genius gab Erwin ein: Vermannigfaltige die ungeheuere Mauer, die du gen Himmel führen sollst, das sie aufsteige gleich einem hoherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meere ringsum verkündigt die Herrlichkeit seines Meisters.« Wir dürfen Krubfacius nicht zu hart verurteilen wegen seines oberflächlichen Urteils über die Gotik; giebt es doch heute, über hundert Jahre nachdem Goethe seinen denkwürdigen Aufsatz schrieb, noch praktische Gotiker, die nicht wie Goethe wissen, das das Äußere eines gotischen Baues dem Inneren »antwortet.« Natürlich mußte ihn, dessen Ideal die Antike war und der die echte, reine Antike erfaßt zu haben überzeugt war, eine solche Verspottung des *à la grecque* und der Renaissance sehr entrüsten. Denn letztere bezeichnet Goethe nicht mit völligem Unrecht, wenn auch etwas einseitig, als ein Flickwerk aus antiken Trümmern und zusammengebettelten Verhältnissen und die ganze Richtung nannte er eine geistlose Nachahmung angestaunter unverstandener Griechenschönheit.

Fast ist die Kritik des Krubfacius tendenziös zu nennen. Zuerst mäkelte er an dem Stile, den Goethe 1823 allerdings selbst etwas amphigurisch findet. Dann giebt er einige aus dem Zusammenhange herausgerissene Zitate unwesentlichen Inhalts. — Sodann spricht er in pedantischem Schulmeistertone Goethe die Berechtigung ab, über Architektur zu sprechen, stellt ihn ohne Grund mit Laugier auf eine Linie und entwickelt *ex cathedra* die allgemeine anerkannte Theorie der Gotik. Welche Verblendung, Goethe darüber belehren zu wollen, weshalb er an der Gotik Gefallen fände! Welcher unerträgliche Hochmut, sich mit Pocockes Entdeckungen zu brüsten und Goethen Irrtümer vorzuwerfen, in denen er eben noch selbst befangen gewesen war! Die Art aber, wie Krubfacius über Goethes charakteristische Kunst den Stab bricht,

läßt auf sehr geringe Selbstkenntnis schließen. Mit diesem Begriffe wollte Goethe ja nichts anderes sagen, als daß jedes Gebilde von Menschenhand Kunst aufweise, welches Charakter, d. h. eine von individuellem Geiste durchdrungene, belebte, geformte Materie zeige. Jede Bildnerei geht aus einem realen oder idealen Bedürfnis hervor. Spricht sich aber in den aus dem Bedürfnis resultierenden Formen dieses Bedürfnis, dieser Gedanke von selbst aus, sind diese Formen, seien sie auch noch so roh, ein entsprechender Ausdruck des ihren Bildner treibenden Gedankens, so ist eine Kunst, eine charakteristische Kunst vorhanden. Wollen wir aber dem Künstler der Vergangenheit mit unserem Urteil gerecht werden, so ist es unsere Pflicht, in seiner Kunst, mag sie auch in noch so rohen Anfängen stecken, die Gedanken aufzufuchen, welche ihn veranlaßten, gerade so und nicht anders zu schaffen, in der Form der ihr innewohnenden Seele nachzuspüren, aus dem Blumenstrauße den denkenden Geist zu erschließen, welcher die bindende Hand bewußt oder unbewußt geführt. Also nicht nur dort haben wir Kunst zu suchen, wo der Bildner bis in die Sphäre hindurchdrang und im Staube die Schwere mit dem Stoffe zurückließ, sondern auch da, wo wir noch den qualvollen Ringkampf des bildenden Geistes mit der Masse erkennen.

Eine so hohe über dem Zeitgeiste schwebende historische Anschauung vermochte ein Krubfacius nicht zu fassen; der Begriff der Entwicklung der Kunst lag ihm gänzlich fern. Seine Polemik gegen die »charakteristische Kunst« ist tragikomisch. Er ahnt gar nicht, daß er damit sich selbst trifft: denn was thut er anders, wenn er einem Kanzleihaufe ausschließlich die toskanische, einem Palaste die römische Ordnung zuweist, als charakterisieren? Ganz im Unrecht ist Krubfacius, wenn er Goethe zumutet, als einzige Quelle künstlerischen Schaffens die Begeisterung bezeichnet zu haben. Dieser Irrtum, an welchem die Bestrebungen der ersten vorzugsweise Dresdner Romantiker scheiterten, ist nur durch ein grobes Mißverständnis auf Goethe zurückzuführen. —

In diesem Angriffe gegen Goethe erweist sich also Krubfacius sehr einseitig und beschränkt. Wie viel höher steht da Schinkel, dessen Scharfblicke sogar in der feiner antiken Richtung entgegen-

gesetzten Gotik in mancher Beziehung die Gotiker von Fach um Jahrzehnte nachgehinkt kamen?

Diese geharnischte Polemik war die letzte That des Krubfacius. Wenige Jahre darauf, nachdem er das sechzigste Jahr überschritten hatte, setzte die Natur ihm sein Ziel, indem ein Schlaganfall ihm Geist und Körper lähmte. Dies ist auch der Grund, warum wir über sein Leben so wenig beibringen konnten. Krubfacius war nicht im Stande, darüber Auskunft zu geben, als Keller seine kurzen Biographien der um 1785 in Dresden lebenden Künstler schrieb; er starb im Jahre 1790 im Alter von 72 Jahren.



XII. KAPITEL.

S c h l u s s .

Fassen wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen kurz zusammen. Nach allem, was wir über Krubfacius mitgeteilt haben, ist wohl ersichtlich geworden, daß er keine oder nur geringe positive schöpferische Bedeutung besitzt, daß ihm vor allem nicht das ihm allgemein zugeschriebene Verdienst zukommt, die Antike zu neuem Leben erweckt zu haben. In Racknitzens Geschichte des Geschmacks (1796) kommt ein Kapitel vor: »Angenommener antiker Geschmack neuer Zeit.« Krubfacius wird darin mit Recht mit keiner Silbe erwähnt, während von Erdmannsdorff hochgefeiert wird. Auch in dem Versuche einer Geschichte der Künste in Sachsen schreibt derselbe Verfasser nur, daß sich über Krubfacius manches sagen liesse. Eine Persönlichkeit von besonderer Wichtigkeit ist also der Erbauer des Dresdner Landhauses für diesen Liebhaber der Antike und der edeln Einfachheit nicht gewesen. In der That stammten auch alle Elemente seiner Lehre, wie wir gezeigt zu haben glauben, von den Vertretern des Rococo. Diesen feinen französischen Vorbildern folgte er mit vollem Bewußtsein und verfolgte ihre Grundsätze oft bis in ihr unerträgliches Extrem. Wenn er trotzdem in jenen unverdienten Ruf gekommen ist, so finden wir die Ursache dazu in dem erbitterten Kampfe, den Krubfacius sein ganzes Leben hindurch gegen die Verächter der Symmetrie und Natur ausfocht und darin, daß man fälschlicherweise diese bekämpfte Richtung

mit dem Rococo gleichstellte. Krubfacius ruhte nicht eher, als bis die sinnlosen Verirrungen, wie sie in den Stichbüchern der Augsburger sich finden, gänzlich beseitigt waren. Aber dabei blieb er stehen. Ein zu jäher Rückschlag fällt immer in den Gegensatz des bekämpften Übels; Krubfacius wufste nichts Lebensfähiges an die Stelle des Ausgerotteten zu setzen. So begegnen wir bei ihm statt der vorausgehenden überreichen Ornamentik einer dürftigen, fast rohen Leerheit, die er vergebens mit dem Namen »edle Einfachheit« zu retten sucht. Es fehlte ihm nach dieser Richtung durchaus an schöpferischer künstlerischer Phantasie, denn hier reichte die mathematische Berechnung, welche allen seinen Werken zu Grunde liegt, nicht aus. Regeln und nur Regeln sollen den Mangel an Genialität ersetzen; was sich nicht auf eine mathematische Formel zurückführen läßt, ist ihm verwerflich. Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst, sang Schiller, Krubfacius aber kannte nur den Ernst der Baukunst, ihre heitere anmutige Seite war ihm verschlossen. Wäre sein Ernst wenigstens noch erhaben gewesen, er war leider nur pedantisch. Trotz aller Trockenheit wirkt er aber doch noch einigermaßen durch die wohlberechnete Abgewogenheit der Verhältnisse und in der Anlage großer Räume sogar monumental. Er war Eklektiker nach allen Seiten, verquickte französische, englische und deutsche Elemente unter dem gemeinfamen Banner von Natur und Antike, welche beiden Schlagwörter er stets im Munde führte, stellte nach subjektiven Anschauungen maßgebende Grundsätze auf und war ein Apostel der grundsätzlichen Nüchternheit. Nicht mit Oefer möchten wir ihn auf gleiche Stufe stellen, sondern mit Raffael Mengs: beide sind abschließende Glieder in der Reihe der Künstler des 18. Jahrhunderts; sie wußten, woran ihre Zeit krankte, wußten auch das Heilmittel anzugeben, aber ihre Kräfte reichten nicht aus, den neuen Tag heranzuführen; dazu klebte ihnen noch zu viel des alten an. So sind ihre Verdienste negativer Art, und es mußten erst größere kommen, um hinzustellen, was sie nur dunkel ahnten. Ihr Fehler bestand darin, daß sie meinten, die alten Formen an sich seien schon lebensfähig und schlossen das neue Heil in sich. Aber ein Carstens, ein Schinkel zeigten erst, daß alte Formen nur lebensfähig werden, wenn man ihnen neuen Geist und damit neues

Leben einhaucht. Krubfacius, von Erdmannsdorff²²⁾ und Schinkel repräsentieren uns drei Stadien auf gemeinfamer Bahn: jener ohnmächtiges Wollen und Befangenheit, der zweite Bruch mit der Tradition und den ersten Versuch auf dem richtigen Wege, der letzte richtige Erfassen der zu stellenden Aufgabe und vollkommene einzige Lösung des Problems, das er formulirte: »Wie würden die Alten ihre Mittel der Baukunst verwendet haben, um den Aufgaben und Bedürfnissen modernen Lebens zu genügen?« Die Lösung aber war eine That seiner persönlichen Genialität, die er nicht durch Lehre auf seine Schüler verpflanzen konnte; so starb diese Richtung mit ihm.

Das Bild der Entwicklung der Dresdner Baukunst im 18. Jahrhundert ist sonach kein sehr erfreuliches. Pöppelmanns genialer Geistreichtum findet keinen zweiten kongenialen Vertreter, seine Art keine bleibende Stätte, Pedanterie und Unduldsamkeit bringen die Traditionen von Bährs Schule zum Fall; wie das letzte mächtige Aufflackern einer erlöschenden Flamme erscheint Chiaveris Werk, an einer verzehrenden Krankheit stirbt Longuelunes Lehre langsam ab. Letztere trug entwicklungsfähige Keime in sich, wenngleich ihr ein Schematismus starrer Regeln zu Grunde lag, den Blondel und Briseux literarisch feststellten. Longuelune befruchtete denselben mit seiner reichen Phantasie, umkleidete ihn mit Anmut und Leben. Krubfacius dagegen machte das Schema zur Hauptsache, entkleidete es jeden äußeren Reizes und meinte, das tote Skelett an sich sei die eigentliche und wirkfame That. Dies war sein Irrtum, daran scheiterte das ganze System.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Die Errichtung von Kunstbauten hört gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Dresden für ein halbes Jahrhundert fast gänzlich auf. Die Bürgerhäuser aber, die in dieser Zeit errichtet werden, tragen den Stempel bloßer Notbauten an sich. So endete das 18. Jahrhundert, welches in Dresden mit einer nie gesehenen Pracht eingesetzt hatte, mit einer Nüchternheit, wie sie gleichfalls vorher noch nicht dagewesen war.

Anmerkungen.

Anm. 1.

M. de Cordemoy war „Chanoine régulier de Saint Jean de Soissons et Prieur de la Ferté-sous-Jouars. Sein Buch, welches bei der Kritik großen Beifall fand, (z. B. *Mémoires de Trévoux* 1706 pag. 1523. *Journal des Scavants* 1707, p. 613.) erregte einen heftigen Streit. Frézier, ingénieur ordinaire du roi, erklärte sich 1709. offen als Gegner Cordemoys. (*Mem. d. Trévoux* 1709 p. 1618.) Letzterer antwortete, obgleich er den Angreifer für nicht sehr geistreich hielt, 1710 (l. c. p. 1248, 1345.) Es folgen *Répliques* von Frézier (l. c. 1711. p. 1569.), welche zugleich neue Ausstellungen wegen der Anwendung von Bogen in Kirchen enthalten. Cordemoy antwortete mit einer geistvollen und gelehrten „*Dissertation sur la manière dont les églises doivent être bâties pour être conformes à l'antiquité et à la belle architecture* (l. c. 1712 p. 1285). Damit endete der in seinem Tone maßvoll und würdig gehaltene Streit. Cordemoys Vorgehen ist verschieden beurteilt worden. Der Verfasser der *Elementi dell' Architettura Lodoliana* (Rom 1786), schreibt nach einer kurzen Kritik: „sopra gl'incerti principi e vaganti del Cordemoy non si può riposar tranquillo. Dagegen sagt Formey, ein anerkannt vorurteilsfreier Kritiker (*Bibliothèque impartiale* to. XIV, p. 253): Alle modernen Schriftsteller über Baukunst haben nichts weiter gethan, als den Vitruv commentirt, ihm folgen sie vertrauensvoll und fklavisch. Cordemoy, tiefer als sie alle, hat allein die Wahrheit entdeckt, welche jenen verborgen war.“ Ähnlich urteilt Algarotti (*Op. ed. d. Cremona* VII. p. 189): Cordemoy e molto ragionevolmente ha scritto ed è da annoverarsi tra quegli autori che adoperato hanno nell' architettura il compasso della critica. Die zweite Auflage von Cordemoys *Traité* enthält sämtliche Schriften desselben im Abdruck.

Anm. 2.

Dieser Salon à l'italienne ist typisch für die Palastanlagen des 18. Jahrhunderts. Seine Eigentümlichkeit besteht darin, daß er sein Licht durch Oberfenster erhält, daß er zwei Säulenordnungen enthält, deren unterste durch gehörigen Abstand von der Wand zum Peristyl wird, und daß er sich mit seiner zweiten Colonnade über das ganze übrige Gebäude erhebt. Vitruv nennt (VI, 5) solche Säle ägyptische. Als einen der großen Vorteile dieser Säle bezeichnet Cordemoy, daß sie die ganze Wandfläche für Gemälde und andere Dekorationen darbieten.

Anm. 3.

Das befragen folgende Worte: „Ich verlange nicht fklavische Nachahmung der Antike, wir dürfen wohl über sie hinausgehen und haben sie in einzelnen Punkten auch schon übertroffen, aber den Säulen kommt nichts gleich. Auch hat unsere moderne Architektur nicht die Folgerichtigkeit (ratio), die Wahrheit, das Charakteristische der alten Baukunst; sie ist nur ein Schatten der Antike oder in einem Worte ein schlechtes Basrelief derselben. Säulen und Pfeiler aber müssen frei sein, nicht angeklebt und eingemauert. Die ersten modernen Meister der Antike (Renaissance) verstanden nicht, Architrave von bedeutender Länge herzustellen, daher schreibt sich diese ganze basreliefartige Architektur. Alle folgenden ahmten sie nach, weil sie keine Beispiele der Antike zum Vergleich mit den neueren Werken vor sich hatten.

Anm. 4.

Als Zeugnis dafür, mit welcher Überzeugungstreue und welchem Selbstbewußtsein die Rococoarchitekten schufen, wie sie schwelgten in der durch die Vereinigung der Künfte hervorgerufenen Pracht, mögen folgende Sätze Briseuxs gelten: „In den Schmuckattributen, welche den Charakter eines Zimmers andeuten sollen, darf keine öde Einförmigkeit herrschen — das ist eine langweilige Affektation — sondern jene lebenswürdige Mannigfaltigkeit, die ohne Verwirrung von einem glücklichen Genie hervorgebracht werden kann. Pinsel und Meißel werden hier der Architektur dienstbar in der Nachahmung der Natur, welche ihre Schöpfungen unendlich variirt, aber je nach den Elementen und Jahreszeiten streng scheidet. Pinsel und Meißel können unter dem mütterlichen Schutze der Architektur wie die Natur selbst Blätter, Blumen, Früchte, Palmen, Schilf, Muscheln, Vögel, Drachen schaffen ohne Furcht in die Verachtung zu fallen, welche die gotischen Dekorationen mit Recht erfahren, vorausgesetzt, daß keine unsinnigen Zusammenstellungen stattfinden, daß diese verschiedenen Gegenstände nicht der Bestimmung des zu schmückenden Raumes zuwiderlaufen, daß sie endlich mit Klugheit und Kunst angeordnet sind. Wollte man die Phantasie aller dieser Naturgegenstände berauben, so würde man nur Phantome schaffen. Die Art, wie einige ausgezeichnete Genies seit kurzer Zeit diese Ornamente behandelt haben, hat anfangs diejenigen aufgebracht, welche vermöge mangelnden Talentes nur fklavisch die sterilen Muster ihrer Vorgänger befolgten. Anfangs wehrte man sich aufs heftigste gegen diese Art von Dekoration. Jetzt ist sie allgemein. Aber wenn die Nachäffer, welche nun auch originell sein wollten, in eine extravagante Manier verfallen sind, so darf man das nicht ihren Vorbildern zur Last legen. Der königliche Bildhauer Vassé war der erste, der die Bildhauerei aus ihrer Dunkelheit zu ihrem eigentlichen Zwecke die Zimmer zu schmücken heranzog; seine Formen sind durchaus edel und zeigen eine wunderbare Harmonie. Leider hat er nur wenig hinterlassen. Sein Nachfolger ist Pineau, der sich durch eine außerordentliche Fruchtbarkeit und erstaunliche Mannigfaltigkeit der Motive auszeichnet und die Dekoration zu der Höhe erhoben hat, auf der sie sich jetzt befindet. Pineau hat nie die Grenzen des Erlaubten überschritten, weil er vollkommene Kenntnis der Architektur besitzt, und das ist die Hauptbedingung für einen guten Dekorateur, welche leider die Mehrzahl derselben nicht erfüllen.

Anm. 5.

Die Werke C. E. Briseuxs sind der „Traité du Beau essentiel dans les Arts, appliqué particulièrement à l'architecture 1752“ und „L'Art de bâtir des Maisons de Cam-

pagne. Paris 1743. Im ersteren Buche will Briseux seine Schüler, auf das eifrige Studium und die Übung der Proportionen hinweisen. Das ist das Wesensschöne, von dem der Titel spricht und welches er weitläufig auseinander setzt. Dem Streite Blondels mit Perrault über die Proportionen misst er eine große Wichtigkeit bei. „Die Wahrheit ist,“ so meint er, „seit jenem Streite unter einem dichten Schleier des Fallichen und Willkürlichen verborgen gewesen und nichts geschaffen worden, was einige Beachtung verdiene. Die Hôtels Soubise und Carnavalet, ein kleines Haus, rue St. Martin, von dem berühmten Meister Cartaud und sonst nur noch einige Schöpfungen aus Ludwigs des Vierzehnten und der allerneuesten Zeit findet er anerkennenswert.“ (Ludwig der Vierzehnte hatte bekanntlich durch Gesetze die anerkannten Proportionen für immer fanktionirt). — Briseux bedient sich des Kunstgriffes, zuerst die Fehler und Schwächen der Gegner aufzubaufen, um sie dann mit desto wuchtigeren Schlägen zu Boden zu strecken. Er unternahm einen Feind zu besiegen, der bereits ohne Kampf besiegt war. Der Streit um die Proportionen war ja längst zu ihren Gunsten entschieden; wäre aber noch ein Zweifel gewesen, so würde ihn allerdings Briseux besiegt haben. Intime Kenntnis der Gesetze und eine unendliche Fruchtbarkeit in der Variation der Proportionen ist der ganze Grund seiner Lehre. Lange Erfahrung hatte seine Gedanken zur Reife gebracht, so daß seine Auseinandersetzungen einen vertrauenerweckenden Eindruck machen. Die Proportionslehre Briseuxs fußt auf der Lehre der musikalischen Konsonanzen und auf den Theoretikern der Renaissance Alberti, Palladio, Scamozzi, Blondel etc. etc.

Anm. 6.

Er sagt darüber folgendes: „Die attische Ordnung ist ein mesquiner Notbehelf und nur zulässig bei Lambris, Plafonds, Kaminen, unter dem Gewölbeanfatz bei Fontänen, Statuenträgern und Obeliskern u. f. w. A cela près, si je l'ose dire, les Français semblent depuis peu d'années avoir attrapé dans ces ornements cet air de délicatesse, qui y est si propre, et y avoir donné presque toute l'élégance, toute la grâce et tout le bon goût dont il est susceptible. Il serait à souhaiter qu'ils eussent été aussi heureux et aussi attentifs à chercher les moyens de reprendre un pareil goût dans la distribution des autres ordres. On serait sûr alors et on aurait le plaisir de voir que l'architecture ne serait pas fort éloignée de sa dernière perfection.

Anm. 7.

Auch sonst war Laugier in Ausbeutung fremden Verdienstes nicht sehr furchtsam. Ein guter Teil seines zweiten Werkes (Observations 1765), stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Manuskripte zu den 1786 posthum erschienenen „Elementi dell' architettura Lodoliana. Der Frate Lodoli*) war aus Mißtrauen in seine Darstellungsfähigkeit nicht zur Herausgabe seines Werkes gelangt. So blieb das Manuskript, dessen Redaktion verschiedene Gelehrte wie Federigo Foscari, Algarotti u. a. versucht, aber stets wieder aufgegeben hatten, 40 Jahre ungedruckt. Dagegen hatten manche dieser Herren, darunter Algarotti, sich Ideen von ihm angeeignet und als eigene Produkte herausgegeben. Unter diese Plagiatoren gehört auch Laugier, wie der Herausgeber des Lodolischen Werkes sagt (Elementi p. 284 note 5). Laugier hielt sich 1755 in Venedig auf, um seine Geschichte der Republik Venedig zu schreiben, hat wohl so viele andere Fremde, den wegen seiner neuen Prinzipien der Baukunst berühmten Frat

*) Efemeridi romane 1786. Nr. 21. 22. p. 161. ff.

aufgefucht und von seinem Werke in gewinnfuchtiger Absicht Kenntnis genommen. Freunden des Frate wie dem Prokurator von San Marco, Pietro Contarini, fiel schon beim Erscheinen von Laugiers Werke die wunderbare Übereinstimmung mit Lodolis Grundfätzen auf.

Ann. 8.

Laugiers Buch fand verschiedene Aufnahme. De la Fonte da Sainte Yenne, hinter welchem Pseudonym sich nach Formeys Mitteilung (*France littéraire* p. 216 vgl. auch Fréron in *l'année littéraire* 1755) der Architekt Briseux verbirgt, spricht dem Abbé in einem kurzen Examen Kenntnis der Architektur und die Berechtigung darüber zu schreiben ab. Frézier, der alte Gegner Cordemoys, erhob sich ebenfalls wieder gegen dessen Nachfolger. Am objektivsten hat über ihn zweifelsohne der Architekt Guillaumont geurteilt, welcher die chimärischen Ansichten Laugiers auf ihren wahren Wert zurückführte und vom Standpunkte eines zugleich tüchtigen und aufgeklärten Architekten seine Berufsgenossen gegen die Manie der Neuerungen und Systeme verteidigte. (*Nécrologue des hommes célèbres de France* III 1770 pag. 335).

Ann. 9.

Die erste Hälfte dieses Beweises ist nach den obigen Angaben gegenstandslos. Aber auch von holländischem Stile fanden wir durchaus nichts an diesem sogenannten Holländischen Palais; so viele holländische Gebäude des 17. und 18. Jahrhunderts wir auch prüften, wir entdeckten nirgends die Elemente, welche Fassade, Grundriß, Aufriss und Details des in Frage stehenden Gebäudes charakterisieren. Schon die Zeitgenossen waren sich bewußt, daß jener Name ein ganz unberechtigter sei. Graf Wackerbarth schlägt am 27. März 1732 dem Könige vor, das Holländische Palais, welches seiner Architektur und Beschaffenheit nach und da, wie Ihro Kgl. Majestät bekannt, in ganz Holland kein Haus von dergleichen Struktur vorhanden, ohnedies eher den Namen eines Japanischen Palais verdient, wegen des darin befindlichen japanisch-meißnischen Porzellans das japanisch-meißnische Palais zu nennen.“ Von Zahn scheint überdies seine Hypothese vom holländischen Einflusse auf den „bürgerlichen architektonischen Komfort des Wohnhauses“ zu beschränken. Ihm hier zu folgen, liegt außerhalb des Bereichs dieser Studie. Der Name Japanisches Palais, welcher schließlich den Sieg davon getragen hat, bezieht sich freilich auch nur auf etwas ganz Äußerliches. Denn heute, wo „die darin enthaltenen Pretiositäten, so das mit Gold, Silber und Edelgesteinen versetzte Porcelain, auf welchem die Allerdurchlauchtigste hohe Landesherrschaft jederzeit darin speiset und welches allein fast eine Million estimirt wird,“ u. a. Kostbarkeiten daraus verschwunden sind, versuchen nur noch die den Schäften der Hofarkaden vorgestellten Hermen, sowie die am Treppeneingange sich gegen die Last der Decke stemmenden Japanen und einige Kapitelle und Schlusssteinverzierungen vergeblich den Namen zu rechtfertigen. Aber der Gebrauch ist ein Tyrann. Wollte man meinen, der Name Holländisches Palais habe sich auf das erste Pöppelmannsche Gebäude gezogen, so überzeugt uns ein Blick auf den Kupferstich in Pöppelmanns Zwingerwerk, daß in demselben eine Verquickung des französischen Palaststiles mit Borrominesken Elementen versucht war. Endlich auch die innere Ausstattung rechtfertigt den Namen nicht. Wir erinnern nur daran, daß Friedrich August dem Grafen Wackerbarth vorschlägt, die türkischen Zimmer des neuen Schloßflügels mit den Möbeln des Holländischen Palais auszustaffiren: es ist ein Spiel mit prunkenden Benennungen

die ihren Grund nur in subjektivem Belieben finden. Hasche macht die Bemerkung, das Holländische Palais sei nach dem Rathause zu Amsterdam erbaut; er beweist dadurch nur, daß er letzteres nie gesehen hat.

Ann. 10.

Der Neubau des Japanischen Palais läßt sich nur an der Hand der Rechenschaftsberichte des Oberbauamtes verfolgen. In den Baurechnungen bis zum Jahre 1728 kommt das Holländische Palais immer nur mit kleinen Summen in Anrechnung (1726: 516 Thaler 6 gr, 10 Pf. 1728: 218 Thaler), augenscheinlich nur für Reparaturen; im Jahre 1729 werden anstatt der gewöhnlichen Summe von 80000 Thlr. Bau-deputatsgeldern 140000 Thlr. bewilligt, und das holländische Palais wird mit 27018 Thlr. 13 Gr. 9³/₄ Pf. belastet, während ein unbezahlter Rest von 5288¹/₂ Thlr. auf 1790 übertragen wird. Wir setzen demnach den Beginn des Baues ins Jahr 1729. November 1730 sind im Holländischen Palais „die Balustraden auf den Kommunikationsaltan gegen den Hof und auf dem Balkon gegen den Wall im Seitengebäude besetzt und wegen der kurzen Tage die Arbeit eingestellt.“ Der Voranschlag des Oberbauamtes auf 1732 verlangt 10000 Thlr. für den Bau des Avantcorps am Holländischen Palais zu continuiren, 30000 Thlr. zum ferneren innerlichen Ausbau des neuen Hauptgebäudes nebst den Pavillons und Seitengebäuden dieses Palais, ingleichen zur Abtragung des alten Gebäudes gegen den Garten und deselben neuen Aufbau. (Noch 1731 figuriren die alten Gebäude des Holländischen Palais mit einer Reparaturrechnung). Im September 1732 ist am Holl. Palaisbau die Stukkaturdecke in der Galerie samt Sims fertig und werden Kragsteine hineingesetzt bis auf die Seite, wo der Balkon hinkommt. Das zweite Seitengebäude gegen den Wall ist ganz mit Blech gedeckt und abgeputzt, die Gerüste sind abgetragen, die Souterrains sind zugewölbt. Ausgegeben sind dafür vom 1./1.—12/9 1732. 29246 Thlr. 6 Gr. 1 Pf. inkl. Avantcorps: „die große Summe erklärt sich daraus, daß man die Arbeit am Hauptgebäude gegen den Garten auf möglichste Weise pouffirt hat, um es dieses Jahr noch unter Dach zu bringen, wie denn alle Dachung gehoben und fast zu beiden Seiten bis auf die Kuppel, so noch zu schalen und mit Blech und Kupfer zu decken, gefertigt ist.“ Pöppelmann, der Leiter des Baues, fragt hier anschließend an, woher weiteres Geld zu nehmen, falls die Eindeckung folgender erfolgen, die Aufsetzung der Frontispice nebst deren äußeren Balustrade gegen den Hof, auch mit dem innerlichen Ausbau continuiret werden sollte. — Vom 1./1.—18./10. 1732 sind inkl. der Kosten des Avantcorps 40076 Thlr. 13 Gr. 2¹/₂ Pf. gebraucht worden. 1733 (Regierungsbeginn Friedrich Augusts des Zweiten) 831 Thlr. 22 Gr. 5 Pf. unbezahlten Rest. Baukosten 1./1.—11./7. 1733: 1729 Thlr. 9 Gr. — Pf. 1734: 2361 Thlr. 11 Gr. inkl. Avantcorps 1735: 1619 Thlr. 1 Gr. Ein Befehl vom 28./12. 1736 weist für den Bau des Jap. Palais für 1737 6000 Thlr. für 1738: 14020 Thlr. 16 Gr. an, und zwar für 1. Souterrains. 2. Treppenplatten innen und außen. 3. die Hoffassade des Vordergebäudes in den Schäften wie die gegenüberliegende einzurichten d. h. mit termes zu verzieren. 4. Postamente zur Balustrade. 5. Kamine, Fußböden, Stukkaturdecken und verzierte Simse. 6. vier Frontons, zwei vorn außen, einer vorn innen, einer hinten außen. — 1733—41 sind zum Ausbau des Jap. Palais überhaupt 11753 Thlr. 12 Gr. 6 Pf. verwendet worden. Die scheinbare Differenz der letzten beiden Notizen löst sich dadurch, daß von den sechs aufgeführten Posten Nr. 3 und 4 gar nicht, Nr. 6 nur teilweise ausgeführt worden sind.

Anm. 11.

Humbert, Lettre sur le goût en fait d'architecture p. 117 ff. On est porté en Allemagne pour les mézanines, mais on les y construit quelquefois passablement bien à la manière de Campen, architecte de la maison de ville d'Amsterdam. — Cet habile homme, à l'imitation de Palladio et de Scamozzi, s'est donné sur ce sujet une pleine carrière, en menageant deux entresolles entre les deux grands étages où il a mis des mézanines carrés, les quelles, avec les grandes fenêtres, forment une diversité agréable. Mr. Sturm dans son beau commentaire sur Goldmann, est fort porté pour les mézanines et adopte la manière des Italiens.

Anm. 12.

Der Bau der neuen Gebäude in Pillnitz*) fällt in die Jahre 1721—24. Es handelte sich nicht um den Bau eines Schlosses, denn ein solches stand bereits dort, daselbe, welches am 1. Mai 1818 abbrannte. Vielmehr wurden teils an der Elbe, teils jenseits des Gartens symmetrisch zu einander entweder zwei Gebäudekomplexe oder je fünf einzelne Gebäude errichtet. Zu letzterer Vermutung führt ein vorhandener Situationsplan, auf welchem zehn einzelne Gebäude aufgeführt sind. Auch werden im Baubericht von 1721 folgende Gebäude als neu errichtet angeführt: Das Komödienhaus, sechs Pavillons (ins Geviert 22 Ellen) Gebäude zum Ringrennen, mittleres Gebäude, Spielhaus, Schiefshaus.

Anm. 13.

Jan de Bodt schreibt in einem Berichte an den König: „Quand on fera des projets ou desseins pour les bâtiments, on s'attachera principalement à donner à toutes les parties qui les composent les proportions et les dispositions qui leur conviennent; suivant les règles de la belle architecture, on y observera d'en faire toutes les parties nobles et majestueuses, mais simples sans y employer avec profusion et sans discretion les ornements de la sculpture, n'y mettant que ce qui convient à l'architecture et à la destination du bâtiment, faisant en sorte que l'architecture domine toujours et que les ornements ne fassent que l'accompagner et ne la maîtrisent pas, ce qui la rend et plus noble et plus majestueuse. Et que suivant ces idées on y emploiera les trois quarts moins de sculpture qui sera faite par les plus habiles ouvriers pour qu'elle soit d'autant mieux et plus proprement exécutée. Votre Altesse voulant bien qu'elle soit payée à proportion de la peine et de l'habileté de l'ouvrier plutôt que d'en faire faire trois fois plus qui choquent les yeux des connaisseurs, des personnes de bon goût et des scavants dans l'architecture, puisque sur ce pied ces bâtiments feront plus d'honneur au souverain qui a fait la dépense.“

Anm. 14.

Johann Christoph Knöfel oder Knöffel ward 1686 zu Dresden geboren. Über seine Lehrzeit mangeln uns Nachrichten. Mit 21 Jahren ward er beförderter Baukon-

*) K. H. St. A. z. Dresden loc. 1306. Sachen das Gut Pillnitz und den Bau bei demselben betr. — loc. 1306. das von Ihro Hoh. d. Königin Frau Mutter erhandelte Pillnitz. — loc. 14627. Allerhand zu den Festlichkeiten in Pillnitz pp. — loc. 342. Lettres et relation du Comte. de Wackerbarth au roi Auguste II. 1714—27. — loc. 3585. Vermischte Korrespondenz des Grafen Wackerbarth nach Polen. 1718—32. — loc. 3381. Vermischte Korrespondenz des Grafen Wackerbarth nach Polen. 1731. 33. 34.

dukteur, 1722 zum Landbaumeister, 1728 zum Oberlandbaumeister befördert. Er war eine der frechsten und schamlofesten Kreaturen des Grafen Brühl. So lange August II. regierte, spielte er so gut wie keine Rolle. In dieser Zeit machte er sehr viele Schulden, angeblich zu seiner Ausbildung, jedenfalls aber in der festen Hoffnung, daß seine Zeit noch einmal kommen würde. Kaum hatte August II. die Augen geschlossen, so begann gleich Brühl auch Knöfel sein Haupt dreister zu erheben und schwang sich sehr bald zum despotischen Tyrannen in allen Baufachen empor. Am 2. April 1735 machte er eine in sehr wenig respektvollen Worten gehaltene Eingabe, welche mit den Worten anhebt, daß seine Schulden 18000 Thaler betragen, eine recht ansehnliche Summe für einen Baumeister, der seit seinem 21. Jahre Gehalt bezog. Ohne große Umschweife bietet er seine Bücher und Rissammlung dem Könige, der von dem ganzen Handel freilich nichts erfährt, für 8000 Thaler zum Kaufe an und erbittet sich außerdem einen Vorschuss von 10000 Thlern, rückzahlbar in zwölf Jahresraten von seinem zu diesem Zwecke auf 1600 Thaler zu erhöhenden Gehalte. Dieses bescheidene Gefuch wird anstandslos genehmigt; die 10000 Thaler befiehlt Brühl den Baudeputationsgeldern zu entnehmen. Nachdem sich dann Knöfel anstandshalber noch nicht für den fünften Teil der Schuld hat Gehaltsabzüge machen lassen, wird sie ihm völlig geschenkt und am 15. Dezember 1739 erhält er außerdem seine Risse und Bücher, die er überdies gar nicht aus den Händen gegeben hat, ausdrücklich zurück. Erst 1733 hatte August II. die strengste Verordnung erlassen, daß alle Bauten mit möglichster Sparsamkeit aufgeführt werden sollten. Aber was kam Brühl auf 18000 Thaler aus fremder Tasche und auf königliche Befehle an, wenn es sich um ihn oder seine Günstlinge handelte! Am 20. Mai 1744 während der letzten Krankheit des Bodts hinterließ der König bei seiner Abreise nach Polen den Befehl, nach dessen etwaigem Tode solle die Intendantenstelle nicht wieder besetzt, sondern die Aufsicht über das Civilbauwesen einstweilen unter des Kammerkollegiums Oberaufsicht durch den Oberlandbaumeister Knöfel geführt werden. Das Kammerkollegium solle aber alsbald Vorschläge über eine künftige Änderung des Oberbauamtes machen. Brühl denkt aber nicht daran, gegen das Interesse seines Günstlings Knöfel derartige Vorschläge zu machen, vielmehr wird die alte Unordnung als vorteilhafter beibehalten. Denn dies war der Weg, sich ungestraft alle Macht anzumassen. Longuelune war zwar gänzlich unschädlich, indess doch erster Oberlandbaumeister; aber sofort nach seinem Tode legte sich Knöfel nach dem französischen Vorbilde Colberts mit Brühls Genehmigung das pomhafte Prädikat „Surintendant de tous les bâtiments civils“ bei und kümmerte sich um des Königs Verordnungen gar nicht mehr. Seine Machtsphäre war unumschränkt. Seit 1735 hatte er unter sich die bauliche Verwaltung sämtlicher königlichen Schlösser, Civilgebäude und Gärten in Dresden, Sedlitz, Pillnitz, Moritzburg, Uebigau, Kalkreuth, Elsterwerda, Dobrilugk, Hoyerswerda, das grüne Haus (?), die Schlösser zu Torgau, Lichtenburg, Pretzsch (von Pöppelmann erbaut), Colditz, Freiberg, Budissin, Weissenfels, Merseburg, Zeitz, ferner die Aufsicht über alle Damm- und Brückenbauten der Elbe, über die gesamten Dresdner königlichen Mühlen und späterhin auch den „bekannten Neubau am Schlosse“*). Da Schwarze außerdem die Amts-, Forst-, Wirtschafts-, Mühlen- und Wassergebäude verwaltete, so blieb für Longuelune geradezu nichts zu thun übrig. In dieser Stellung bezog Knöfel einen Gehalt von 3424 $\frac{1}{4}$ Thalern: Karger hatte als Oberlandbaumeister 1000 Thaler, Pöppelmann

*) Damit ist die katholische Hofkirche gemeint.

die letzten acht Jahre seines Lebens nicht mehr als 1200 Thaler erhalten. — Nach de Bodts Tode litt Knöfels Hochmut keinen höheren mehr über sich aufser Brühl. In der Oberbaukommission erschien der stolze Knöfel niemals, unterschrieb auch nie einen Vortrag an den Gouverneur, dieselben sind vielmehr immer vom Landbaumeister unterzeichnet, während Knöfel nur mit dem Kammerkollegium verkehrte, an dessen Spitze Brühl im Namen des Landesherrn eigenmächtig signirte. An dies richtete er beifpielsweise Vorträge, welche verordnungsmäßig nur durch Vermittelung des Gouverneurs an den Landesherrn, andere, welche nur durch den Gouverneur an die königliche Kammer zu gelangen pflegten. — So gab Knöfel ganz eigenmächtig dem Ansuchen eines gewissen Franz Ludewig um einen Bauplatz im Zwinger sein Videtur und erlangte anstandslos Brühls Genehmigung. Dies war der Ursprung, woraus „das elende Spektakul des fogenannten italienischen Dorfes“ entstand. (So nannte man eine Anzahl regellos erbauter Häuschen auf dem heutigen Theaterplatz, welche die beim Bau der katholischen Kirche beschäftigten italienischen Steinmetzen sich erbauten und bewohnten).

Dafs das stolze Projekt des Pyramidengebäudes einen so kläglichen Verlauf nahm, ist nur das Werk des mißgünstigen Knöfel. Durch einen Sturmwind ward im Dezember 1747 das Interimsdach auf dem unteren Stock völlig ruinirt. Als nun im folgenden Jahre das alte Kommandantenhaus in Neustadt baufällig wurde, betrieb der damalige Präsident des Kriegskollegiums, Graf von Unruh, den Bau der neuen Hauptwache eifrig, um sein Quartier darin zu erhalten und wufste es dahin zu bringen, dafs das alte baufällige Kommandantenhaus in Neustadt verkauft und ihm selbst der Kaufpreis in Steuerscheinen geschenkt wurde. Nach Longuelunes Tode veranlafste Unruh Knöfeln den Bau fortzuführen. Der Vortrag, welchen Knöfel darüber hält, ist in solchen Worten abgefaßt, dafs man sogleich die Absicht merkt, Knöfel wollte die Pyramide nicht bauen, sein unerfättlicher Ehrgeiz litt es nicht, dafs ein anderer als er sich ein so erhabenes Monument setzte. Seine Bemühungen hatten Erfolg. Sonderbarerweise kommt hier der König einmal persönlich in's Spiel und giebt am 26. August 1749 den Befehl: „Wir sind entschlossen, den an der Elbbrücke zu Neustadt errichteten und noch unausgebauten fogenannten Obeliskum zu Unterbringung der dortigen Hauptwache und Anlage einiger Zimmer nach eigenhändigem Risse aptiren zu lassen und wünschen, dafs dieser Bau spätestens Ende 1751 vollendet werde.“ (Die Neustädter Hauptwache fiel 1750). Knöfel befaß die Frechheit, sich an den Rifs des Königs nicht zu kehren, sondern baute mit möglichster Saumseligkeit an dem nun für ihn ganz interesselosen Gebäude nach seinen eigenen Intentionen. Heftige Beschwerden darüber kamen zu spät oder nicht ans Ziel und blieben erfolglos. Dagegen hielt sich Knöfel ganz streng an den Kostenanschlag, der früher für den Obelisk gemacht worden war, jedenfalls nicht zu seinem Nachtheile. Ende 1751 ward die neue Hauptwache fertig und als solche, sowie als Kommandantenhaus in Gebrauch genommen. — Ein schlagendes Beispiel für die rücksichtslose Anmafsung Knöfels liefert ferner die Baugeschichte der katholischen Hofkirche zu Dresden. Nachdem ihr genialer Erbauer, Gaetano Chiaveri, durch die schmachvollsten Intriguen so lange bedrängt worden war, bis er freiwillig das Feld räumte, kam Knöfel zum Ziele seiner Wünsche, zur Direktion auch dieses Baues. Er setzte sofort an Stelle der Chiaverischen Plane seine eigenen Erfindungen, ward aber glücklicherweise durch den Tod verhindert, namentlich den Turm nach seinen Plänen zu verunstalten. Sein Nachfolger Schwarze war ehrlich genug, Chiaveris Pläne wieder in ihr Recht einzusetzen. — Wir beschließen die Nachrichten über Knöfel

mit der Erwähnung, daß er beim Rathausbau in Altstadt genau so verfuhr, wie bei dem in Neustadt. Er änderte Fehres Plan nach seinem Gutdünken, ohne an die Kommission zu denken. Infofern hat er also auch an diesem Gebäude Anteil. Er starb am 6. März 1752.

Anm. 15.

Wenn Justi sagt: „Von Longuelune beklagt es Hagedorn, daß er keine Schüler gebildet habe,“ so zitirt er ungenau aus dem Gedächtnis. Gerade das Gegenteil schreibt Hagedorn: (23. März 1773 Akad. Akten) „Lange vor derjenigen Zeit, in welcher der junge Mengs nach Rom, ob schon ohne Direktion, eine namhafte Schule anzog und der jüngere Silvester in Dresden“ (1. Januar 1715 dahin durch Leplat berufen) „sich einer Direktion ohne eigentliche Schule erfreute, hatte in der Baukunst der vortreffliche Longuelune gewissermaßen beides, und die gegenwärtigen Lehren in der Akademie sind größtenteils als Fortpflanzung seiner Grundsätze anzusehen. Zugleich ist die Fassade des Palastes in Neustadt gegen die Königstraße zu für Einheimische und Fremde unterrichtend.“ Longuelune hat also jedenfalls eine Schule gehabt. Krubfacius und der bedeutungslose jüngere Leplat werden ausdrücklich als seine Schüler bezeichnet, und auch Exner und Locke, obwohl Knöfels Schüler, haben sich seinem Einflusse nicht zu entziehen vermocht. Es ist auch in den Oberbauamtsakten von den „Lektionsblättern verschiedener Scholaren aus dem großen Pillnitzer Plane Longuelunes“ die Rede.

Anm. 16.

Die im inneren Gewölbe der Frauenkirche vorhandenen Risse veranlaßten im September 1765 die Niedersetzung einer Untersuchungskommission. Ihr Gutachten lautete, Gefahr sei nicht vorhanden, wohl aber eine Hauptreparatur von Nöten. Der Ratsbaumeister Johann Schmid, Bährs Schüler, stellt aber zugleich fest, daß die Risse ganz dieselben seien, wie 1738, welche von dem Leipziger Baumeister Schatz laut Notariatsprotokoll für ungefährlich erklärt worden waren. Dies Gutachten schien indess ungenügend. Infolgedessen nahmen Locke, Exner, Krubfacius, Schmid, Hofmaurermeister Bormann, Ratsmaurermeister Maurer und merkwürdigerweise der Steinmetzmeister Merbitz, einer der Hauptverleumder Bährs, eine zweite Untersuchung vor. Bähr erhielt eine glänzende Rechtfertigung: in der äußeren Kuppel wird kein Riss entdeckt. An den Pfeilern, Bögen und dem inneren Gewölbe sind allerdings viel neue Sprünge zu sehen, aber der Grund in allen Bögen und Gewölben des Souterrains wird für gut und dauerhaft befunden. Der Fehler liegt also nach Krubfacius' Ansicht bloß an den inneren Hauptpfeilern der Kirche, welche ohnehin zu so einem Lastgebäude zu schwach seien. Er fährt dann fort: „Es hat aber Bähr nach Schmid's Aussage die großen Quadern aller Pfeiler aus guter Meinung in ihren Lagern etwas konkav hauen lassen, damit sie desto fester auf einander schlössen und durch dünnen Kalk recht in einander hin vergossen sein sollten. Das ist unpraktisch. Denn da dünner Kalk zwar bindet, aber niemals so kompakt wie Stein wird, auch manche Fugen wenig oder wohl gar nicht ausgelaufen sein mögen, so haben sich die Steine bei zunehmender Last gleich unter währendem Baue mehr als verlangt zusammengedrückt, die scharfen Kanten zersplittert und als Schalen abgestoßen. Es sei zu befürchten, daß sich fernerhin noch neue Risse äußern werden, so lange bis alle Steine der Pfeiler fest auf einander sitzen. Der größte Schaden ist verursacht durch die etlichen hundert Bomben, so darauf gefallen, durch die Lufterschütterung beim Platzen derselben und durch das Läuten

(Daselbe hat den Nikolaiturm in Leipzig mit der Zeit so wandelbar gemacht, daß sich seine Spitze auf eine Elle bewegte.) Die Risse in den Pfeilern sind gar nicht breit und eher als Schricke und Sprünge zu bezeichnen, die in den Bögen sind etwas stärker, $\frac{1}{8}$ — $\frac{1}{4}$ Zoll. Alle Pfeiler aber stehen noch genau im Lothe und so lange dies der Fall ist, ist auch keine große Gefahr zu befürchten. Voreilig wäre es, die Kuppel

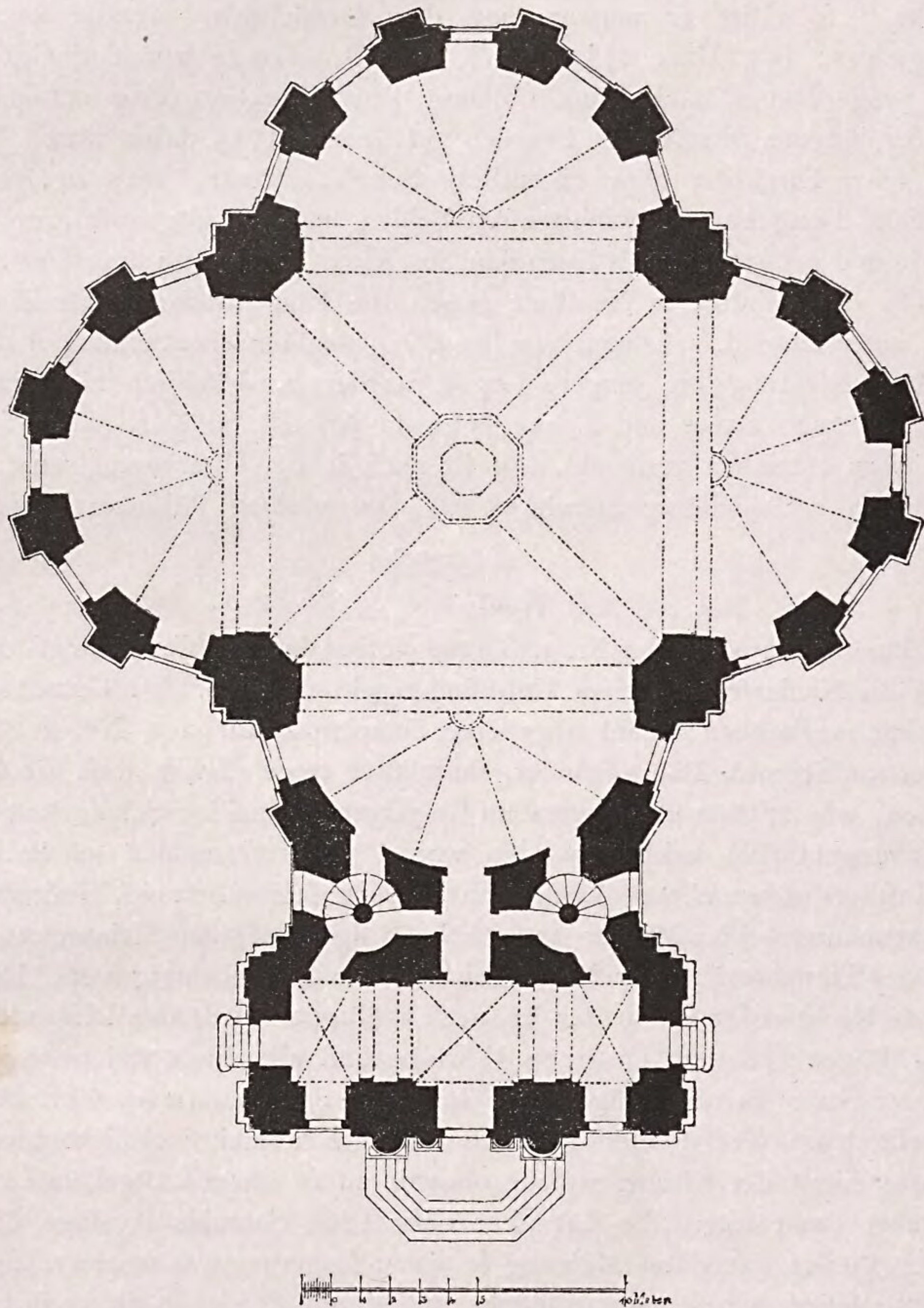
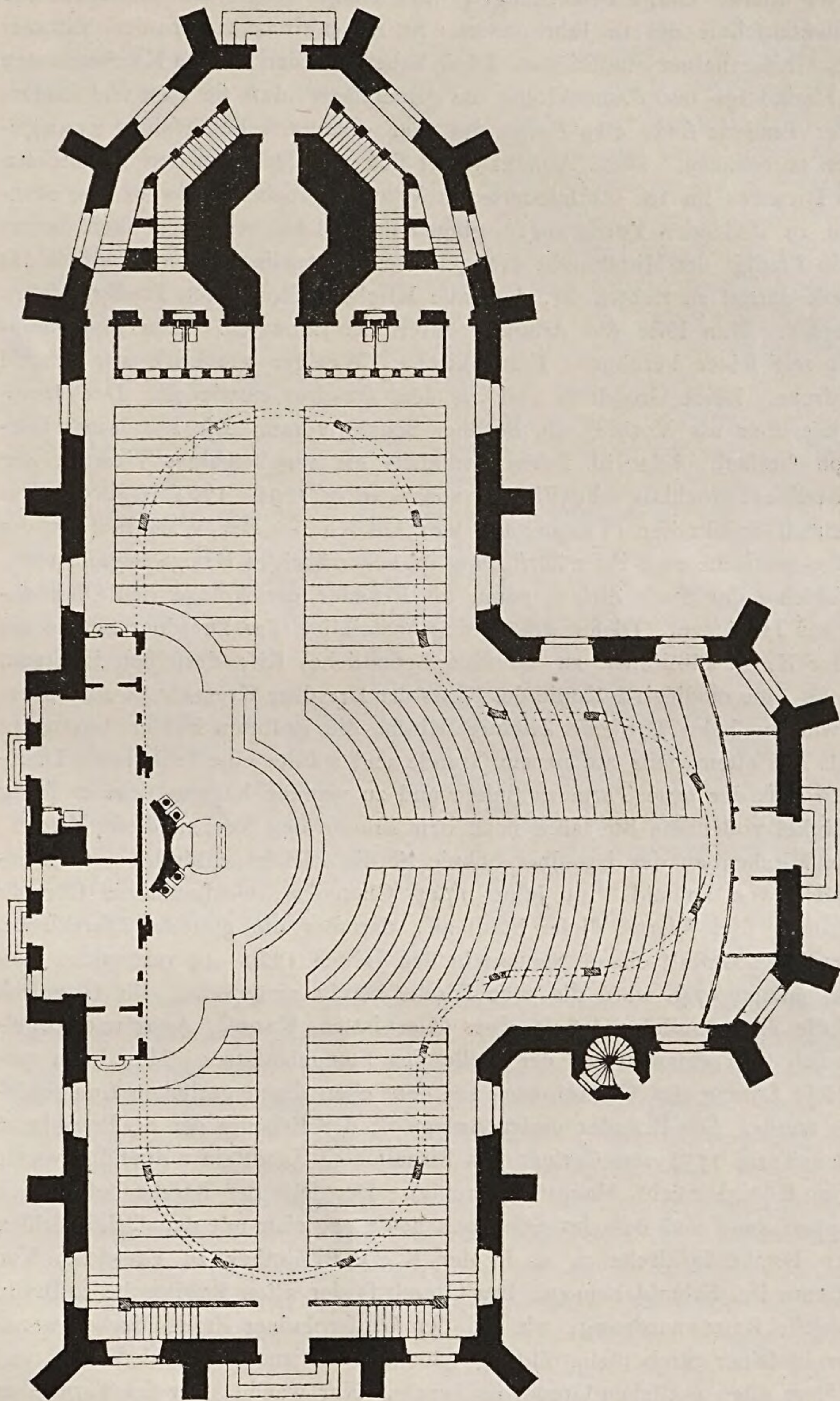


Fig. 10. Grundriss der Berliner Parochialkirche von Nehring (1691—1703).

abzubrechen und eine hölzerne aufzusetzen.“ Krubfacius schlägt vor, um künftige Gefahr zu verhüten, 1) alle Risse wohl zu verputzen; 2) die Klöppel der Glocken durch eine Maschine in Bewegung zu setzen, um dadurch den Schwung aufzuheben, 3) um den Pfeilern einigen Druck abzunehmen, die vielen Betstübchen und Emporkirchen durch Pilaster zu stützen.“ Ein sehr vernünftiges Gutachten, dessen Richtigkeit die

Zeit nur bestätigt hat. Man vergleiche damit Exners oberflächlichen Ausspruch: Die vielen Risse in den Pfeilern, Gewölben und gemauerten Betstübchen sind ein Beweis



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 30 Meter

Fig. 11. Grundriss der Kirche zu Grossenhain von Schmid (1745—1748).

dafs die Frauenkirche nichts weniger als 'ein vollkommen festes und haltbares Gebäude sei.'

Anm. 17.

Wir knüpfen hieran einige Bemerkungen über einige andere Kirchenbauten der Dresdner Architektenschule des 18. Jahrhunderts: St. Annenkirche zu Dresden, Zittauer Johanneskirche, Großenhainer Stadtkirche. Diese haben mit den älteren Kirchenbauten Dresdens, der Dreikönigs- und Frauenkirche das gemeinsame, daß sie samt und sonders Bauten centraler Tendenz sind, eine Folge des klar erkannten Bedürfnisses evangelische Kirchen zu erbauen. Diese Absicht findet sich mehrfach von den Architekten und Chronisten Dresdens im 18. Jahrhunderte direkt ausgesprochen. Die an eine evangelische Kirche zu stellenden Forderungen gingen ihnen schlicht und einfach daraus hervor, daß die Predigt der Mittelpunkt evangelischen Gottesdienstes und folglich das Hauptaugenmerk darauf zu richten sei, daß alle Kirchenbesucher den Prediger sehen und hören könnten. Man löste die Aufgabe durch Centralbauten. Bähr ging bahnbrechend voran mit seiner berühmten Frauenkirche. Weniger glücklich war Schmid mit der Kreuzkirche. Beide Grundrisse sind aus dem Quadrat entwickelt. Der Dresdner Schule ging aber als Vorbild die Berliner Schule voran. Die Potsdamer Garnisonkirche von Gerlach bildet in ihrem Grundriß ein regelmäßiges Viereck, der Grundriß der Berliner Parochialkirche (Fig. 10) von Nehring (1691—1703) ist ein Quadrat mit vier angesetzten Halbkreisen (Vierung mit vier Apsiden.) — Der Wiederaufbau der Zittauer St. Johanneskirche nach ihrer Zerstörung im siebenjährigen Kriege begann 1765. Pescheck (Geschichte der Stadt Zittau) nennt als Erfinder der Anlage den Oberbauschreiber Andreas Hünichen. Dieser gehört augenscheinlich der Dresdner Schule an. Denn der in der K. Ö. Bibliothek zu Dresden befindliche Riß desselben ist kaum etwas anderes als eine modifizierte Kopie des Risses der Dresdner Kreuzkirche zu nennen. (Bekanntlich wurden beim Bau der Zittauer Kirche die größten Fehler begangen; man baute teils auf altem, teils auf neuem Grunde und wählte eine fehlerhafte Dachkonstruktion, so daß der neue Turm zu sinken und zu wanken begann, ehe er fertig war. Erst Schinkel vollendete 80 Jahre nach dem Brande den Neubau dieser Kirche.) — Ein weiterer Kirchenbau der Dresdner Schule ist die Liebfrauenkirche zu Großenhain bei Dresden von Schmid. Im Jahre 1744 (Cladenius, Großenhainer Chronik p. 133 ff.), brannte drei Viertel dieser Stadt ab, darunter die gotische Pfarrkirche, welche ihre damalige Gestalt einem Neubau in den Jahren 1729—44 verdankte. Am dritten Adventsonntage 1748 ward die neue Kirche bereits eingeweiht. Ihr Grundriß Fig. 11 zeigt die eigentümliche Gestalt eines Kleeblattes; Kanzel, Altar und Orgelchor befinden sich über einander an der Stelle des Stengelanfanges. Man kann vermuten, daß diese Lösung des Centralbaues aus dem ehemaligen gotischen Langschiffbau gewonnen wurde. Der Erfinder dieser Anlage ist der Erbauer der St. Petrikirche in Berlin, deren Turm 1732 von Gerlach aus Pirnaischem Sandstein aufgeführt wurde (Rechnungen im Königl. Sächsl. Hauptstaatsarchiv). Der Riß der Kirche befand sich im Besitze Pöppelmanns und befindet sich noch heute zugleich mit den Originalrissen der Neustädter Dreikönigskirche u. a. in der K. Ö. Bibliothek zu Dresden. Von Pöppelmann lernte ihn Schmid kennen. Der Grundriß der alten Petrikirche zu Berlin ergibt die gleiche Raumanordnung, wie der der Großenhainer Frauenkirche, wenngleich letzterer in seiner Strebepfeilerbildung gänzlich von jenem verschieden ist und scheinbar auf dem alten gotischen Grundriße beruht. Nur war in jener der Turm über der gegenüber der Kanzel befindlichen Vorhalle, während bei der letzteren der Turm sich seitlich von der Kanzel vorgebaut findet. Er stammt zwar erst aus den Jahren

1800—1802, ist aber nach einem Aufrifs des Dresdner Accisbaudirektors Samuel Locke ausgeführt, der die Jahreszahl 1772 trägt. (Dresdner K. Ö. Bibliothek). —

Anm. 18.

Das Streben neue „nationale Ordnungen“ zu erfinden, war im 17. und 18. Jahrhundert allgemein. So versucht Ludwig der Vierzehnte durch ein Preisausschreiben, eine französische Ordnung zu Tage zu fördern. Am meisten gepriesen wurden diejenigen unter den eingegangenen Versuchen, welche dem korinthischen Ideal am nächsten kamen. Das preisgekrönte Kapitell war mit Straußfedern und dem Orden des heiligen Michael geschmückt, der Astragal trug eine Krone; es ist ungraziös und gelangte nirgends zur Anwendung. Ein anderes hatte Lebrun komponirt; das einzige, welches in der Galerie des Versailler Schlosses angewandt wurde; Beifall fand es ebenfowenig. Noch 1750 nahm Briseux einen ähnlichen Anlauf; das prachtvolle Kapitell das er schuf, ist aber immer wieder nur ein erweitertes korinthisches; ein französisches ist es nicht. Ein englisches Kapitell komponirte 1768 der Architekt Peter de la Roche (an essay on the orders of architecture.) Der Hauptschmuck desselben, anknüpfend an eine geschichtliche Anekdote (Schlacht bei Crécy) bestand aus acht sich sanft volutenartig biegenden Federn und der englischen Rose. Solche Versuche, sogenannte nationale Säulenordnungen zu schaffen, sind von vorn herein unfruchtbar. Auch die griechischen Ordnungen können ja durchaus nicht nationale genannt werden. Man findet zwar angeblich den Charakter des jonischen und dorischen Volkes in den beiden darnach genannten Ordnungen wieder, aber die Wissenschaft stellt mehr und mehr fest, daß die Konstruktionen des jonischen und dorischen Volksstammes und Volkscharakters, größtenteils Fiktionen sind. Während aber die antiken Kapitelle wenigstens einen unmittelbaren organisch-konstruktiven Charakter an sich tragen, findet man davon bei den neueren, soweit sie nicht auf den alten fussen, nichts. Der nationale Charakter wird ihnen in ganz äußerlicher unorganischer Weise aufgeklebt oder es werden, um ihn zu erzielen, nicht unmittelbar verständliche Abstraktionen aus der Geschichte hervorgesucht und verwandt. Die angestellten erwähnten Versuche beruhen demnach auf Mißverständnis des erst von Bötticher erschlossenen Geistes der antiken Baukunst. In der Erkenntnis ihrer Fruchtlosigkeit sind sie von den Architekten auch längst aufgegeben.

Anm. 19.

Unter Grottesken versteht man bekanntlich die durch Morto da Feltre zu neuem Leben erweckte antike Dekorationsart, welche ihren Höhepunkt in den vatikanischen Loggien Raffaels fand. Vasari (ed Sanfoni V. 201 ff.) erzählt, daß Morto da Feltre infolge besonderer Vorliebe für das Altertum oft die „grotte antiche“ d. h. die ausgegrabenen altrömischen Bauten besucht habe. (Villa Hadrians bei Tivoli, Pozzuolo bei Neapel). „Dort studirte er die „grottesche di rilievo, di stuchi e dipinte antiche, tenute bellissime“ mit allem Eifer und ward der Neubegründer der fortan Grottesche genannten Dekorationen“. Den Ausdruck Arabesken, der oft fälschlicherweise gleichbedeutend angewendet wird, beschränken wir auf die arabischen, bes. spanisch-maurischen textilen Ornamente, deren Haupteigenschaft die Tendenzlosigkeit in Bezug auf die Richtung, die gleichmäßige Ausdehnung und Überwucherung nach allen Richtungen ist.

Anm. 20.

Die Notiz Hasches lautet: „Im Basemannischen Hause (Schloßgasse 3) verdient der Konzertsaal Beschreibung; der 16 Ellen lange, 16 Ellen breite, 8 Ellen hohe

Saal, ausgemalt von H. Geifel nach Weinligs Zeichnung im Geschmacke der zyzi-
cenischen Säle ist viereckig mit freier Aussicht (?). Die drei Seiten sind frei, und auf
der vierten stößt das Eingangszimmer an. Die Seiten bestehen jede aus vier Pfeilern,
deren Breite sich zur Höhe wie 1:5 verhält, das obere Gesimse abgerechnet. Der
Grund ist ein vollkommenes Quadrat. Über den Pfeilern läuft eine weiß marmorirt
gemalte architravirte Korniche weg; der Architrav ist rötlich marmorirt und sein Pla-
fond hat in einer vertieften Füllung ein Feston von Lorbeerblättern; über den Türen
und Kaminen sind Medaillons großer Künstler: Haffs, Bach, Benda, Gluck, Händel,
Naumann, Hiller. Das Orchester von einer durchbrochenen Fassade eingefasst; drei
Stufen amphitheatralisch à $\frac{3}{4}$ Ellen. Die Hauptverzierung des Saals sind Gemälde
nach Antiken aus Herkulanum und nach den Zeichnungen des großen Portikus im
Vatikan (Loggien) nach Raffael.“

Anm. 21.

Krubsfacius hat folgende Stelle im Auge: Richard Pococke, Beschreibung des Mor-
genlandes I. 321. Pococke erklärt hier die Erfindung des korinthischen Kapitells für eine
ätiologische Fabel: Die Kapitelle seien entstanden aus den viereckigen Steinen, die
ursprünglich auf die Säulen gelegt wurden. Das korinthische Kapitell gründete sich
auf die am oberen Ende der ägyptischen Säulen befindliche Ausbauchung. Die
Ägypter aber ahmten den Gipfel eines Baumes nach, bei dem die unteren Zweige ab-
gehauen waren.

Anm. 22.

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*) ward im Jahre 1736 zu Dresden geboren
und erhielt von seinem Vater, welcher königlich polnischer und kursächsischer Haus-
marschall war, eine vortreffliche Erziehung. Zu Wittenberg studirte er seit 1754 Ma-
thematik, Naturlehre, Geschichte und Altertumskunde. Nachdem er drei Jahre dort
verweilt, verlor er seinen Vater durch den Tod. Eine Lustreise nach Dessau zu unter-
nehmen war der erste Gebrauch der erlangten Freiheit. Schon hier offenbarte er eine
Handlungsweise, der er nachher beständig treu geblieben ist: sein Lebenlang liefs er
sich von den Umständen leiten, und an diesem Gängelbände ging er froh und unge-
zwungen einher, als ob sein eigener freier Wille ihn führte. Der Aufenthalt am Hofe
des jungen Fürsten Friedrich Franz, der sich mit allem Ernste darauf vorbereitete, der
Retter und Beglückter seines unter den Kriegsdrangsalen seufzenden Landes zu werden,
seine Muse aber zwischen dem Umgange mit selbstgewählten Freunden und den Ver-
gnügungen seines Alters theilte, hatte zuviel Reiz für Erdmannsdorff. Er vergafs nach
Wittenberg zurückzukehren, und aus einem kurzen Besuche ward unvermerkt ein mehr-
jähriger Aufenthalt. Dieser ward entscheidend für sein ganzes Leben. 1761 begleitete
er den jungen Fürsten auf einer Reise nach Florenz, welche ein Jahr dauerte und
wesentlich dem Vergnügen gewidmet war, und blieb von nun an mit demselben in
untrennbarer Treue und Freundschaft verbunden. Der Wunsch, seinem Lande eine
bessere Kultur und höheren Wohlstand geben zu können, führte Friedrich Franz noch
mehrmals auf Reisen, deren Ziel das eine Mal England war, während eine zweite 18 mo-
natliche Fahrt Italien, Frankreich, Schottland und England traf. Erdmannsdorff, des
Fürsten steter Begleiter, ward dadurch zu ernstester Thätigkeit angespornt. Mit Eifer
studirte er englische Litteratur, nahm aber vor allem von den Britten die Bewunde-
rung griechischer und römischer Baukunst an, weil letztere damals gerade in den

*) Vgl. die Biographie von Rode.

Prachtwerken über die Ruinen zu Palmyra, Balbeck und Athen die Augen der Welt auf sich zu ziehen begann. Fortan bestimmte er die Architektur zu seinem Lebenslauf, sein Ideal ward und blieb die Antike. Die italienische Reise nährte diese Neigung. Winkelmann war in Rom der stete Begleiter der beiden jungen Deutschen. Froh, unter so zahlreichen stumpfen Anstaunern zwei eben so fähige als wissbegierige Mythen zu finden, weihte er sie mit Entzücken in die Geheimnisse der Kunst ein. Der eigentliche Lehrer Erdmannsdorffs in der Baukunst ward indes Clériffeau, ein im vorigen Jahrhunderte nicht unberühmter Architekt und Archaeolog^{*)}. Unter dessen Leitung studirte Erdmannsdorff mit größtem Eifer die Überreste antiker römischer Gebäude und übte sich zugleich praktisch, wobei er sich nicht scheute, selbst an die geringste Détailarbeit Hand anzulegen. Das einseitige Studium der römischen Antike spricht sich in Erdmannsdorffs Werken unverkennbar aus. Er verwendet fast ausschließlich die korinthische Ordnung und deren Ornamente, die uns zwar verhältnismäßig einfach erscheinen, aber der Nüchternheit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts „überhäuft und mit den Grundsätzen des geläuterten Geschmacks in Widerspruch“ zu stehen schienen. Kurz nach der Rückkehr fand Erdmannsdorff Gelegenheit zu zeigen, was er könne. Nachdem ein erster Versuch mit dem Ausbau des großen Saales im Schlosse zu Dessau gemacht worden war, trat 1768 eine größere Aufgabe an ihn heran: Der Fürst wählte Wörlitz zu seinem Landsitze und beschloß anstatt des düsteren von Sümpfen umgebenen Landeschlosses einen Ort zu schaffen, der vermöge seiner Schönheit mit ähnlichen Schöpfungen aller andern deutschen Fürsten wetteifern sollte. Erdmannsdorff entwarf den Plan zum Schlosse, im Verein mit dem Fürsten den zu den Gartenanlagen und führte den Bau in vier Jahren zu Ende. Am 22. März 1773 ward das neue Schloß feierlich eingeweiht. Von Rom aus, der Quelle der Antike, wo er in der Gesellschaft der beiden Hackert, des Fürsten Gallizin u. a. fröhliche Tage verlebte, sandte E. die Zeichnungen zum Bau nach Dessau. Weitere Bauten seiner Erfindung waren das Luisium, ein kleines Landhaus der Fürstin in der Nähe von Dessau (1777) und ein kleines improvisirtes Theater. 1782 heiratete E. ein Fräulein von Alhimb aus uckermärkischem Geschlechte. Die vier seiner Verheirathung vorausgehenden und die vier ihr folgenden Jahre gehören zu den ruhigsten und glücklichsten, die er durchlebte. Ohne mit Bauten oder sonstigen Werken beschäftigt zu sein, lebte er in innigster Vertraulichkeit mit seinem Fürsten, halb abgesondert von der Welt im engsten Familienkreise, in häuslicher Glückseligkeit. 1786 wurde er aus diesem Kreise herausgerissen und wieder an die Öffentlichkeit gezogen. Friedrich der Große hatte seine glorreiche Laufbahn geschlossen. Sein Nachfolger wünschte dessen Wohnzimmer in Sanssouci neu vorrichten lassen und seine eigene Wohnung dann dort zu nehmen. Er berief zu diesem Zwecke Erdmannsdorff, den er bei einem Besuche in Dessau kennen gelernt hatte und dessen Werke er hoch schätzte. Dazu kam der zweite Auftrag, auch die Wohnzimmer des Königs im Schlosse zu Berlin einzurichten und zu schmücken. Während seines Aufenthaltes in Berlin ward ihm die Ehre zuteil, von der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zum Ehrenmitglied und Affessor ernannt zu werden. Kaum war er dann ein Jahr aus Berlin zurück, so forderte ihn der Herzog von Braunschweig auf, seinen Erbprinzen auf einer Reise nach Italien zu begleiten. Die alte Sehnsucht ergriff ihn: er nahm den Antrag an. So sehen wir ihn im Jahre 1789 53 Jahre alt wiederum auf dem Wege nach Italien. Ein Jahr dauerte die Reise; noch folgten

*) Sein künstlerischer Nachlaß ward von Katharina II. v. Rußland angekauft.

einige Ausflüge mit dem jungen Dessauer Erbprinzen an deutsche Höfe, dann stellte Erdmannsdorff für immer seinen Wanderstab beiseite. In die letzte Zeit seines Lebens fallen noch mehrere verdienstliche Werke: die Theater zu Magdeburg und Dessau. Auch die Gründung der Chalkographischen Gesellschaft, welche von 1799 an eine Reihe wohlaufgenommener Veröffentlichungen veranstaltete, war sein Verdienst. Sein Tod erfolgte am 3. März 1800. — Erdmannsdorff war ein Charakter edelster Art; die Briefe an seine Gattin zeugen von seltenem Adel der Gesinnung, und sein Sinn für die Antike war der Zug seines Herzens und innersten Wesens. Höher als die Peterskirche, deren Stil ihm kein edler Kirchenbaustil ist, steht ihm Santa Maria Maggiore, als das Erhabenste erscheint ihm das Pantheon. „Die Beleuchtung von oben, die feierliche Stille in diesem Tempel hat etwas so unbeschreiblich Erhebendes, daß ich nie herausgegangen bin, ohne einen ernstlichen Eifer zu empfinden, irgend etwas Gutes zu thun.“ — Erdmannsdorffs Wirken als Architekt ist keineswegs als epochemachend zu bezeichnen. Er hat keine Schule gebildet und selbst auch wenig geschaffen, muß aber als Vorläufer Schinkels angesehen werden. Betrachten wir kurz seine Werke. Das erste, der große Saal im Schlosse zu Dessau, zeigt an der Eingangsseite korinthische Säulen, die eine Galerie tragen; die übrigen drei Seiten nehmen Wandpfeiler mit einem darüber hinaufenden Sims ein. Etwas Näheres wissen wir nicht darüber. Das Äußere des Luifiums ist schmucklos. Das Hauptstück ist wiederum der Saal. Sein Schmuck besteht aus gekuppelten Wandpfeilern in künstlichem *Verte antico*, die dazwischen liegenden Felder sind mit Allegorien der Tugenden geschmückt. Die Decke ist groteskenartig in Felder eingeteilt. — Die drei Theater, welche Erdmannsdorff baute, tragen denselben Typus: das antike Schema, modernen Verhältnissen und Bedürfnissen möglichst angepaßt. Der Zuschauerraum bildete (nach Rodes Beschreibung) einen Halbkreis in Form der alten Amphitheater. Zwei Säulen zierten jene Seite des Proszeniums. Gerühmt wird die treffliche Akustik dieser drei Theater, welche sämtlich stattlicheren Bauten Platz gemacht haben. Erdmannsdorffs Hauptwerk ist Schloß Wörlitz. Den Grundriß desselben bildet ein Rechteck; die Mitte nimmt eine Rotunde ein, von der das ganze Gebäude überragenden Kuppel bedeckt. Diese ganz weiß gehaltene Rotunde, die rings umher mit antiken Statuen geschmückt ist, wirkt außerordentlich feierlich und erhebend. Rings um diesen Mittelpunkt ziehen sich nun die vier Zimmerfluchten. Ihre Anordnung erinnert an die französischen Regeln. Durch seine Dekoration zeichnet sich der Speisesaal aus. Ein Teil desselben ist durch zwei korinthische Säulen abgetrennt. Wände und Decke sind über und über mit Reliefs in weißem Stuck inkrustiert, dessen Motive teils direkt der Antike, teils Raffaels Loggien im Vatikan entlehnt sind. Auch diese Dekoration wirkt trotz ihrer auf die geringe Fähigkeit der Dessauer Arbeiter berechneten Einfachheit feierlich und wehevoll. Im übrigen scheint in Wörlitz vieles verändert und beseitigt zu sein; wir können uns jedoch einen Begriff von E.'s Idealen aus seinen römischen Briefen bilden. Da schreibt er u. a. daß er Deckenverzierungen aus den Bädern der Livia und denen auf dem Palatinischen Berg entlehnt habe, die für die Decke des Schlafzimmers bestimmte Tänzerin entstamme einem alten Basrelief aus der Villa Nigroni. Ferner läßt Erdmannsdorff durch einen Italiener, Namens Robigliard Carraccis Bilder kopieren, die alle antike Stoffe darstellen (Merkur und Pan, Pan und Diana, Herkules und Jole, Anchises und Venus, Diana und Endymion, Jupiter und Juno), die Sopraporten werden nach antiken Reliefs gemalt, ein Kamin wird von Piranesi angekauft, der ihn aus antiken Resten zusammengesetzt hatte, und findet seinen Platz im Toilettenzimmer. Das Bett der

Fürstin trägt zwei Médaillons mit Hymen und Hesperus, der Genius des Schlafes ist daran angebracht; Sockel, Fußtritt u. f. w. sind nach antiken Vorbildern gefertigt.

Erhalten ist weiter die Beschreibung des Eingangs zum Alkoven. Darnach standen links und rechts zwei Pilafter mit Figuren geschmückt: „Eine Juno Pronuba als Schutzgöttin der Ehen, ein Gott des Stillschweigens, eine Diana, welcher bei den Alten die jungen Frauen nach ihrem ersten Kindbett ihren Gürtel zum Opfer zu bringen pflegten, und endlich ein Bild der Nacht, dies schienen mir, sagt Erdmannsdorff, sämtlich Vorstellungen, welche hier an ihrem rechten Orte sind. Auch die Sphinx, deucht mir, stehen nicht ungereimt am Eingange einer so heiligen und geheimnisvollen Stelle. Obgleich die Wahl von dergleichen Verzierungen von nicht großer Wichtigkeit ist, glaube ich doch, sie sei glücklicher und angenehmer, wenn selbige Gedanken erregen, die der Bestimmung des Ortes gemäß sind.“ —

Vollkommen unterrichtet sind wir über die Decke des Bibliothekszimmers: Alle Verzierungen stehen zu den Wissenschaften und deren Schutzgott Apollo in Beziehung, Daher bildet die Sonne den Mittelpunkt, sie ist vom Tierkreise umgeben, als Andeutungen auf Apollo und die Astronomie als älteste Wissenschaft. Es folgen nach außen vier große Felder mit allegorischen Andeutungen der vier Hauptwissenschaften, der Weltweisheit unter dem Bilde eines Philosophen im Gespräch mit einer Muse, zwischen beiden der Schmetterling als Symbol der Unsterblichkeit; der Geschichte in Gestalt einer schreibenden Muse gegenüber einem sitzenden von der Viktoria gekrönten und mit Trophäen umgebenen Helden; der Rechtsgelehrsamkeit als Nemesis, die einen ihr gegenüber sitzenden Kaiser unterrichtet; endlich der Dichtkunst dargestellt als Orpheus, bei dessen Gefang, die Tiere herbeiströmen. In den noch übrig bleibenden dreieckigen Feldern sind sodann die zwölf Winde angedeutet als eine Erinnerung des weitläufigen Feldes dieser Wissenschaft, welche alle Himmelsstriche untersucht. —“

Diese Beschreibungen geben uns einen hinreichenden Aufschluss über Erdmannsdorffs architektonisches Ideal. Wenn er von Antike spricht, so ist das kein vieldeutiger dehnbarer Begriff, sondern sein heiliger Ernst. Freilich meint und kennt er nur die römische Antike, und der davon gemachte Gebrauch ist oft ein recht äußerlicher. Die Mehrzahl der Zimmer werden wir uns mit Säulen oder Wandpfeilern geschmückt vorzustellen haben. Wände und Decken sind mit Stuckreliefs überkleidet, deren Gegenstände der römischen Mythologie entnommen sind und in allegorischer Weise auf die Bestimmung des betr. Raumes hindeuten. Ebenso geschmückt sind alle denkbaren Gebrauchsgegenstände. Dazu kommen Grisaillen und Gemälde in der Weise der Carracci, mythologische Stoffe handelnd. Das Ganze, völlig weiß gehalten, würde uns wohl ziemlich nüchtern und kalt erscheinen und ist infolge dessen bald der Tünche zum Opfer gefallen. — Von den Arbeiten Erdmannsdorff im Berliner Schlosse vermögen wir keine Rechenschaft zu geben, da die betr. Zimmer uns nicht zugänglich waren. — Der Park zu Wörlitz ist durchaus im englischen Stile angelegt. Er umfaßt einen weiten Komplex und bietet durch Anlagen aller Art die mannigfaltigsten Ansichten und Eindrücke: Luftwäldchen wechseln mit Wiesen, künstliche Wildnisse mit regelrechten Anpflanzungen feltener Gewächse, Baumgruppen und Felspartien. In allen Teilen trifft man auf das in verschiedene Arme geleitete Wasser, man gelangt an einen kleinen See, spaziert über ruinöse Stein- und donnernde Hängebrücken. Anhöhen erheben sich, dazwischen dehnen sich künstliche Thäler und Schluchten, gewaltige Felsen bergen in sich romantische Grotten, selbst ein feuerspeiender Berg steigt an einem Ende des Sees empor. Zwischen diesen Anlagen aber stehen eine ganze Anzahl von Ge-

bäuden in den verschiedensten Stilarten. Bevorzugt ist der klassische Geschmack: da ist ein Pantheon, ein Venustempel, ein Nympheion, ein Floratempel, ein gotisches Haus u. f. w. Will man dieser Anlage den Vorwurf allzugroßer Künstlichkeit machen, so muß wohl zugegeben werden, daß der Zweck, den Besucher in angenehmer Spannung zu erhalten und ihm anmutige Überraschung zu bereiten, vollkommen erreicht wird. Stundenlang kann man im Park zu Wörlitz spazieren gehen, ohne zu ermüden, der Eindruck ist immer frisch und neu, und niemals verspürt man das der Eintönigkeit entspringende Gefühl der Langweile. Die zeitgenössischen Theoretiker sind in ihrem Urteil über Wörlitz einstimmig. „Dies ist fein Meisterwerk, sagt Erdmannsdorffs Biograph Rode; alles was seine Kunst, Wissenschaft und Einbildungskraft vermochten, scheint er hier angewandt zu haben. Anordnung, Einrichtung, Übereinstimmung, Ebenmaß, Schicklichkeit und Konstruktion lassen nichts zu wünschen übrig. Die Verzierungen überraschen durch ihre Neuheit, durch ihre feine Auswahl, durch ihre Schönheit. Nirgends schimmert sinnlose Pracht, ein zaubrischer Reiz ist über das Ganze ausgegossen.“ Ihm schließt sich Stieglitz an. Diesem ist Erdmannsdorff der erste wahre Vorkämpfer der griechischen Antike und zwar nicht nur gegen den Geschmack des eigenen Jahrhunderts, sondern auch gegen die Irrtümer der Hoch- und Spätrenaissance. Mit Bedauern schildert er die Fehler der römischen Antike und der darauf fußenden Renaissance, mit Entrüstung die des Borrominesken Stils und schließt mit den Worten: So sehr haben die Baukünstler den großen und reinen Geschmack der Griechen verlassen! Laßt uns die Kunst von diesen Fehlern befreien, laßt uns Mut genug haben, von dem herrschenden Geschmack abzuweichen! Ein richtiges Gefühl für das Wahre und Schöne soll uns leiten und die griechische Kunst, der griechische Geschmack soll uns Muster sein.“ „Glücklicherweise giebt es noch Künstler, welche bei der Anlage ihrer Gebäude zeigen, daß sie die Griechen studirt haben, wie der Erbauer des Schlosses Wörlitz.“ Noch weiter geht von Racknitz, welcher die Anlage von Wörlitz als die erste für Norddeutschland Epoche machende in natürlichem, gutem und edlem Stile feiert und mit hoher Begeisterung den Irrtum vertritt, als könne auf Grund der griechischen Antike ein national-deutscher Stil hervorgebracht werden. — Erdmannsdorff ist nach zwei Seiten bedeutungsvoll: durch den Park von Wörlitz wurde dem französischen Stile für Deutschland das Ende bereitet. Es folgten die Parke von Gotha und Kassel u. f. w. und wirkten zur Weiterverbereitung des englischen Stils. Von da an wird er der herrschende. Ferner aber sehen wir in Erdmannsdorffs Dekorationen zum erstenmale das reine Weiß (ohne Gold) konsequent durchgeführt. Dasselbe herrscht von da fast ein Jahrhundert als die klassische allein wahrhaft antike Farbe in unseren Zimmern, um jetzt wieder größerer Farbenpracht Platz zu machen.

Anm. 23.

Eine weitere Anmerkung, auf welche im Texte gelegentlich hingedeutet ist, sollte das Gefallen an der Symmetrie auf Grund der Physiologie des Auges erklären. Indes habe ich mich schließlich entschlossen, dieselbe vorläufig noch nicht zu veröffentlichen.

R e g i s t e r.

Akademie der Baukunst in Paris 5.
 Akademie der Baukunst in Dresden 71. 74.
 Algarotti 115.
 Anonymus R. 63.
 Antike 5. 10. 26. 58. 66. 130.

 Bähr, Erbauer der Dresdner Frauenkirche
 13. 77. 112.
 Baukunst, Anfänge der 105.
 Barockstil 2 f. 24. 30.
 Bequemlichkeit 6. 11. 82. 90. 96.
 Bérain 66. 98.
 Berlin Opernhaus 58
 Parochialkirche Anm. 12.
 Bienfiance 8. 11. 15. 30. 61. 90.
 Blondel d. Ältere 6. 13.
 Blondel d. Jüngere 13. 62. 66. 74. 82.
 Jan de Bodt 37. 54. 118. Anm. 9.
 Bötticher 58. 125.
 Boffrand 13. 21. 26. 82.
 Borromini 6 f. 77.
 Boffuet 8.
 Briseux 13. 62. 66. 114. 116. Anm. 5.
 Brühl, Graf v. 55. 118.
 Burckhard, Jacob 2.

 Campen v. Archit. des Amsterdamer Rat-
 hauses Anm. 117. 7.
 Carpentier 13.
 Carstens 102. 111
 Robert Castell 73.
 Centralbauten Anm. 17.

Chambers 86.
 Chiaveri 56. 77. 112. Anm. 10.
 Chinesischer Gartenstil 86.
 Cochin 65.
 Colbert 5.
 Contrast 23.
 Cordemoy 6 ff. 10 ff. 27. 59. 113. Anm. 1.
 Cuvillies 25.

 De la Joue 25. 68.
 Dekoration 18 ff.
 Desgodetz 45.
 Disposition 9. 18.
 Dohme 2.
 Dorbay 13.
 Dresden.
 Akademie 71. 74.
 Annenkirche 71. 122.
 Basemannsches Haus 101. 125. Anm. 20.
 Bauliche Physiognomie 31.
 Belagerung 76.
 Boxbergisches Palais 94. 99.
 Brand v. 1685. 32.
 British Hôtel 71.
 Brühlsches Palais 60.
 Frauenkirche 36. 56. 73. 121. Anm. 16.
 Friedrichstädter Kirche 36.
 Großer Garten 32.
 Harmoniegebäude 69.
 Hauptwache 34. 36. 120.
 Holländisches Palais 34. 38 ff. 41. 116.
 Japanisches Palais 37. 43. 117. Anm. 10.

Dresden.

- Kath. Hofkirche 81. 120.
 Kreuzkirche 71. 76 ff.
 Königsstrasse 34.
 Landhaus 89 ff.
 Neustädter Dreikönigsk. 81.
 Oberbauamt 39.
 Palastbauten 94.
 Privathäuser 95.
 Pyramidengeb. 35. 120. Anm. 14.
 Rathaus 36. 120.
 Rococo 53.
 Ritterakademie 33.
 Hôtel de Saxe 71.
 Schwarzes Thor 34.
 Weisses Thor 34.
 Zwinger 32. 37. 48.
- Eckstädt, Vitzthum v. 90. 94.
 Elvaci, Pier 25.
 Encyclopédie 3.
 Enfiladen 18.
 Engelbrecht, Martin 25.
 Erdmannsdorff v. 87. 112. 126. Anm. 22.
 Exner 72. 78. 80. 90. 121.
- Faesch 34. 90.
 Félibien 27. 73.
 Firnifs 22.
 Flemming, Graf v. 34. 41.
 Foscari, Federigo 115.
 Frézier 27. 116.
- Gabriel 13.
 Gartenbau 84 ff.
 Gebhard 42.
 Gesamteindruck 16. 22. 61.
 Goethe 85. 102.
 Gotik 103 ff.
 Grossenhain (Kirche) 122.
 Grotteskenstil 14. 24. 98. 100. 125 Anm. 15.
 Guarini 2.
- Hagedorn 72. 75. 78.
 Hasche 38. 101. 125.
 Heinecken 38.
- Hölzer 73. 80. 94.
 Humbert 118. Anm. 11.
- Impérialstil 100.
- Johann Georg III. IV. 32.
 Justi 26. 55. 121. Anm. 15.
- Karger 32. 119.
 Kent 86.
 Keyfsler 85.
 Knobelsdorf 58.
 Knöffel 37. 40. 63. 69. 118 ff. Anm. 14
 Krubfacius, Oberstlieutenant 56.
 Krubfacius F. A. 13. 26. 54. 56.
 baroque 3.
 Landhaus. 89.
 Hofbaumeister 63.
 Geschmack der Alten 57.
 Reifen 63.
 Ursprung der Verzierungen 63. 65 ff.
 Neschwitz 71. 92.
 Neuberin-Denkmal 96.
 Goethe 102.
 Tod 109.
 Schornsteinanlagen 70.
 Professur 72.
 Prinzipien 77.
 Kreuzkirche 76 ff.
 Kirchenideal 79.
 Lorettokapelle 81.
 Gartenstil 87.
 Harmoniegebäude 69.
- Landhäuser 19. 21.
 Lassurance 13.
 Laugier 2. 26 ff. 104. 118. Anm. 7. 8.
 Le Clerc 66.
 Le Nôtre 27. 84.
 Leplat 40. 121.
 Lepautre 45. 66
 Le Veau 45.
 Locke 121. 124.
 Frate Lodoli 115.
 Longuelune 13. 35. 37. 39. 40. 46. 55.
 112. 121.
 Lorme Philibert de 45.

- Louis XIII. 2.
 Louis XIV. 2. 11.
 Louis XV. 2 ff. 13. 14. 20.
 Louis XVI. 2. 30.

 Manfard 45.
 Manfarde 62.
 Meiffonier 23. 84.
 Mengs 11.
 Michelangelo 7.
 Milizia 27.
 Muschelwerk 59. 98. 99.

 Nahl 60.
 Natur in der Baukunst 7. 24. 63. 77.
 Nehring 122. Anm. 17.
 Neschwitz 71. 92.
 Neuberin 96.

 Oefer 99. 111.
 Oppenord 4.
 Ordonnance 9.
 Otterwisch, Schloß 62.

 Palladio 6. 58.
 Paris, St. Geneviève 30.
 Louvre 106.
 St. Sulpice 65.
 Pendantsymmetrie 22.
 Perigny Schloß 45.
 Perrault 7. 13. 106.
 Pillnitz, Schloß 37. 50 ff. 118. 121. Anm. 12.
 Pineau 114.
 Plastik und Architektur 23.
 Plinius Landhaus 73.
 Pococke 104. 107. 126. Anm. 21.
 Pompejanischer Stil 69.
 Pöppelmann 37. 40. 46. 50. 55. 61. 112.
 116 ff. Anm. 6. 13.
 Pörten, Schloß 71. 92.
 Porzellan 49. 116.
 Proportionen 8. 13. 58. 74. 111. 115.
 Pseudorococo 24.

 v. Racknitz 95. 110.
 Raffael 100.

 Rambouillet, Marquise 12.
 Reichstädt 96.
 Renaissance 48. 114.
 Renaissance, deutsche 66.
 Richer, Jean 45.
 Rittergüter Sachsens 93.
 Roche, Peter de la Anm. 14
 Rococo 29. 37. 47. 53. 65. 98. 110 ff. 114.
 Romantisches in der Natur 84 ff.
 Rousseau 1. 85. 86.

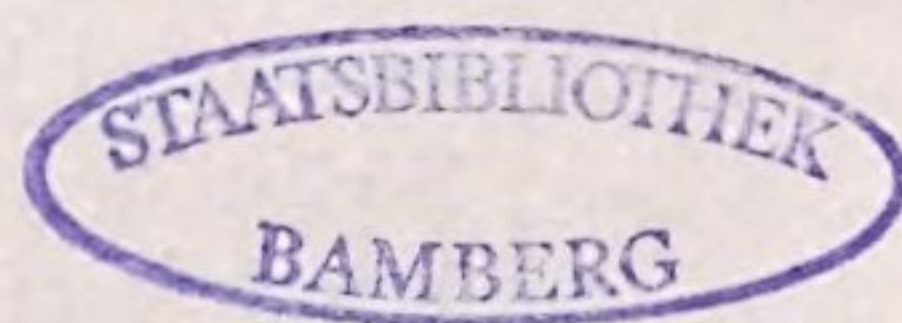
 Säulenordnungen 6 f. 14. 17. 27. 58. 66. 77.
 104. 114. 115. 124. Anm. 14. 18.
 Salon à l'italienne 9. 18. 113.
 Scamozzi 6. 73.
 Schinkel 27. 108. 111. 123.
 Schmid 76 ff. 80. 121 ff.
 Schwarze 63.
 Scudery 12.
 Sedlitz Schloß 50.
 Semper, Gottfried 2. 37. 66.
 Servandoni 13.
 Soufflot 13.
 Springer, Anton 2.
 Straßburger Münster 2. 102 ff.
 Sturm 118.
 Symmetrie 13. 28. 61. 66. 74. 110.

 Turin St. Suaire 3.

 Vaffé 114.
 Versailles Schloß 15. 55.
 Virloys Roland de 3.
 Vitruv 58. 79.
 Voltaire 1. 28. 55.

 v. Wackerbarth 34. 39. 116
 Weinlig 100. Anm. 20.
 Weifs und Gold 22.
 Weifse 86.
 Winckelmann 28. 127.
 Wittenberg 71.
 Wörlitz 87. 127.

 v. Zahn 2 f. 101. 116.
 Zittauer Kirche 71. 122. Anm. 17.



Druck von August Pries in Leipzig.



Schumann, Paul,

Barock und Rococo Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit
besonderem Bezug auf Dresden

Leipzig 1885

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.79-c
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11838873-0